

LA CREACIÓN Y LA TENTATIVA.
HACIA UNA FILOSOFÍA DE LA COMPOSICIÓN EN LA OBRA DE LUIGI
PAREYSON Y JORGE LUIS BORGES

LAURA LUZ BALLESTAS GIL



UNIVERSIDAD DEL NORTE
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA
2020

LA CREACIÓN Y LA TENTATIVA.
HACIA UNA FILOSOFÍA DE LA COMPOSICIÓN EN LA OBRA DE LUIGI
PAREYSON Y JORGE LUIS BORGES

LAURA LUZ BALLESTAS GIL

Trabajo de grado presentado en cumplimiento de los requisitos para optar al título de
Magíster en Filosofía

TUTOR:

ORLANDO JOSÉ ARAÚJO FONTALVO



UNIVERSIDAD DEL NORTE
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA
2020

Nota de aceptación

Firma del tutor

Barranquilla, Dpto. de humanidades y filosofía de la Universidad del Norte,
_____ de 2020



Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	6
--------------------------	----------

1. PRIMER CAPÍTULO.

LUIGI PAREYSON Y SU TEORÍA DE LA OBRA DE ARTE COMO RESULTADO DE UN PROCESO DE FORMACIÓN	20
--	-----------

1.1. Teóricos y términos que alimentan la teoría de la formatividad.....	20
1.2. El carácter dinámico de la creación artística: ¿Por qué “estética de la formatividad” y no “estética de la forma”?	24
1.3. La obra de arte como logro de una serie de tentativas	26
1.4. La obra de arte se hace por sí misma, y sin embargo la hace el artista	34
1.4.1.Nacimiento del motivo de arte	35
1.5. “Ejercitación”: proceso de interpretar la materia del arte.....	41
1.5.1.La improvisación: una forma de ejercitación.....	43
1.6. La inspiración en la teoría de la formatividad	45
1.7. Conclusiones del primer capítulo	50

2.SEGUNDO CAPÍTULO.

EL ARTE POÉTICA DE JORGE LUIS BORGES: LA CREACIÓN LITERARIA Y LOS MODELOS DE METÁFORAS.....	56
--	-----------

2.1. Tradición filosófica sobre la literatura: revisión de términos básicos	56
2.2. El poeta como un narrador de historias	63
2.3. La traducción de la obra literaria	65
2.4. Un credo vacilante: reflexiones sobre la creación literaria.....	69
2.4.1.Ejemplos de relatos adornados y artificiosos	74
2.4.2.¿De qué habla el joven Borges?	80
2.5. El escritor moderno y la eternidad en la belleza.....	83
2.6. La página en blanco como el lugar donde el escritor descubre la literatura.....	87

2.7. Las metáforas que remiten a otras metáforas	93
2.8. Conclusiones del segundo capítulo.....	98

3.TERCER CAPÍTULO.

LAS TENTATIVAS Y EL LOGRO: FUNDAMENTOS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA EN PAREYSON Y BORGES.....	101
--	------------

3.1. Sobre la naturaleza de la ley interna y del logro: un hacer que procede por tentativas	101
3.2. Espiritualidad e inspiración en la teoría de la formatividad y en el arte poética de Jorge Luis Borges	114
3.3. La “ejercitación” en Pareyson y Borges como carácter productivo de la creación artística.....	117
3.4. El problema del contenido y la materia del arte en Pareyson y Borges.....	118
3.5. La traducción de la obra de arte según Borges y Luigi Pareyson.....	128
3.6. Antecedentes y precursores en la obra de arte	138
3.7. La ejemplaridad del arte en Pareyson y las metáforas modelos en Borges	142
3.8. Sobre la figura autorial en Luigi Pareyson y Jorge Luis Borges	148
3.9. Conclusiones del tercer capítulo	155

CONCLUSIONES	
--------------------	--

Anexos

Referencias

INTRODUCCIÓN

No siempre hay que creer que el sentimiento lo es todo.

En las artes, nada existe sin la forma.

Flaubert

El propósito fundamental de este trabajo de investigación, consiste en examinar críticamente la teoría filosófica de Luigi Pareyson, expuesta en su libro *Estética. Teoría de la formatividad*. Así como también, analizar las conferencias de Jorge Luis Borges, recopiladas en el libro que lleva por nombre *Arte Poética*¹. Las cuales son: “El enigma de la poesía”, “La metáfora”, “El arte de contar historias”, “La música de las palabras y la traducción”, “Pensamiento y poesía”, y “Credo de poeta”².

E igualmente, se analiza los prólogos de los cuentos *El informe de Brodie* (1970)³, *La rosa profunda* (1975)⁴. Y los ensayos del libro *Otras inquisiciones* (1952)⁵, específicamente “La esfera de Pascal”, “Kafka y sus precursores”, “La muralla y los libros”. También se estudian, *La moneda de hierro* (1976), las conferencias “La música de las palabras y la traducción”, “La metáfora” y, su *Autobiografía*. Teniendo en cuenta que, la designación de “arte poética” tiene una doble acepción, primeramente, trata sobre una teoría literaria y la naturaleza de la poesía; y por otro parte, se relaciona con el quehacer del artista, expuestos por los mismos poetas, a través de sus obras, también se examina parte de la producción literaria de Borges. Los cuales son: “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El

¹ Se puede ver que, este libro, *Arte poética*, es el desarrollo de esos prólogos que Borges escribió en los libros de cuentos tales como *El informe de Brodie* (1970) y *La rosa profunda* (1975). *Arte poética* es un libro en el que plasma las reflexiones estéticas que toda la vida le había inquietado a Borges.

² Conferencias dictadas por Borges en inglés en 1967 a los 68 años de edad, en la Universidad de Harvard. Traducidas al español y recopiladas en el año 2001 en el libro *Arte Poética*.

³ Las citas son tomadas de la edición crítica *Jorge Luis Borges Obras completas II* del año 2010. De la página 699 a la 774 (incluyendo nota de edición). El cual recopila las obras de Borges que van de 1952 a 1972. *El informe de Brodie* se publica primeramente en 1970, en Buenos Aires.

⁴ Las citas son tomadas de la edición crítica *Jorge Luis Borges Obras completas III* del año 2011. El cual recopila las obras de Borges que van de 1975 a 1985. De la página 117 a la 200 (incluyendo nota de edición). *La rosa profunda* fue publicada originalmente en 1975.

⁵ Las citas son tomadas de la edición crítica *Jorge Luis Borges Obras completas II* del año 2010. El cual recopila las obras de Borges que van de 1952 a 1972. De la página 13 a la 268 (incluyendo nota de edición). *Otras inquisiciones*, fue publicado en junio de 1952, en la Editorial Sur.

Sur”, “El Aleph”, “El milagro secreto”, “Las ruinas circulares”, “El acercamiento a Almotásim”, “Tema del traidor y el héroe”, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “Emma Zunz”, “La intrusa”, “El muerto”, “La esfera de pascal”, “La busca de Averroes”. Igualmente, los poemas “El golem”, “Arte poética” y “El ajedrez”. Finalmente, los poemarios *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929).⁶

De tal manera, que se pueda responder al interrogante, ¿Cuál es la congruencia entre la teoría de la formatividad de Pareyson y el arte poética⁷ de Borges? Es así que, en ello se basa el objetivo general de la actual tesina. Consecuentemente, este trabajo se hace constar de tres capítulos respectivamente, además de las conclusiones y los anexos. De donde se infiere que, el primer capítulo, da cuenta de los elementos y términos esenciales de Luigi Pareyson; lo que lo conlleva a estudiar la formación de la obra de arte. Que, encima de indagar sobre la creación artística, trata de comprender la historia del arte y por eso toda su reflexión gira alrededor de ello. La originalidad de su filosofía se halla, precisamente, en el término “formatividad”.⁸

Por ello, el marco teórico de la investigación, demanda la necesidad de definir aquello a lo que Pareyson se refiere con el término Formatividad y por qué llamó a su estética de igual modo, y no estética de la forma. Y por qué no se trata tampoco de una estética de la expresión, y mucho menos una estética de la contemplación. Pero en cambio, como señala el autor, sí es una estética de la producción en relación con los anteriores

⁶ Las citas de cada una de estas obras literarias de Borges, son igualmente tomadas de los tres tomos de *Jorge Luis Borges Obras Completas*, Edición Crítica. Con excepción, de las conferencias reunidas y publicadas en *Arte Poética* y su libro *Autobiografía*.

⁷ Entendiendo arte poética, desde su doble acepción y no haciendo referencia solamente al libro de Borges, titulado *Arte Poética*. Si bien, es donde reúne sus conjeturas y reflexiones más relevantes sobre la creación literaria, no es el único libro que se toma para citar y sustentar las ideas. Es así que, en un arte poética, por un lado, es un espacio para conformar y confrontar una teoría literaria. Y por otro parte, tener la ocasión para hablar sobre el quehacer del artista, en este caso, expuestos por Jorge Luis Borges, a través de sus obras poéticas y producción literaria.

⁸ Es así como Pareyson, señala en el prefacio, que su libro va dirigido a una doble dirección. De un lado, abarca las cuestiones apremiantes de la experiencia estética. Y de otro lado, medita sobre los problemas que ocupa la filosofía. Pero, además, se propone hacer un procedimiento sistemático de las diversas incógnitas de la estética.

términos. Entre tanto, se analiza también cada uno de los términos con los que pretende argumentar su teoría. Pareyson (2014) escribe:

La actividad formativa, tal como se da en el arte, se me presentó como aquella que pone de acuerdo en sí misma la “tentativa” y la “organización”, de ahí la necesidad de explicar cómo pueden converger términos tan distintos y antitéticos. (p.2).

Justamente, como se ha indicado, en estos términos distintos, antitéticos y que a su vez convergen, está el núcleo de la investigación de Pareyson, y lo novedoso de su teoría. Para el filósofo italiano, el proceso de creación es la obra en pleno “movimiento”, conformado por diferentes momentos de producción conectados entre sí. Una armoniosa unidad que, mientras se va ejecutando y formando y donde cada suceso es necesario y adecuado, se lleva a cabo una determinada obra. Es un estímulo en el acto mismo del proceso.

Es decir, la obra comienza como motivo y el esbozo una semilla que es la orientación de las tentativas y la producción del logro, y estos, son momentos de la creación. Pareyson (2014) ve que, “el motivo es concepción y germen, el esbozo es proyecto y embrión, y la obra es logro y organismo” (p. 162). Tanto el motivo, el esbozo y la obra de arte, consecuentemente viene siendo el inicio, el movimiento y la conclusión. La obra comienza como motivo que impulsa al esbozo, hace parte de la forma formante antes de llegar a una completitud y unitotalidad de la forma formada. Y por ello la obra de arte “es” y “no es”. “Es”, porque el artista cuando empieza con la creación de su arte, la forma formante lo dirige a la obra hacia ser ella misma. Y, “no es”, porque solo existe como tal, cuando el proceso ha de finalizar. Así, el artista no sabe cómo es exactamente su obra hasta que esté acabada:

La completitud de la obra de arte como cumplimiento del proceso de su formación. La forma, como logro de tentativas, como obra producida

mientras se inventaba su regla, como éxito de una formación que ha sabido organizarse desde el interior, es esencialmente el resultado de un proceso: es el proceso mismo llegado a su propia concusión. (Pareyson, 2014, p. 137)

Esto es, que en la medida en que se tiene un motivo, es un motivo cargado de posibilidades y claras sugerencias, y el escritor comprende e interpreta su valor. La madurez de la obra está en la totalidad del proceso que la ha de crear o de formar. Al respecto, dice Pareyson (2014): “Formar [...] significa ‘hacer’, pero un hacer tal que, mientras hace, inventa el modo de hacer” (p. 105). Es decir, además de ser el único modo en el que se debe hacer, no sigue reglas o normas, no se adopta una técnica ni tampoco se sigue un camino o una idea determinada, sino que se va descubriendo durante la creación una ley que le es propia a la obra. Y esto conlleva a lo siguiente: “un hacer que a la vez inventa el modo de hacer implica que se avance por tentativas, y el buen resultado de una operación de este tipo es, propiamente, un logro” (Pareyson, 2014, p. 106). Entonces, para comprender la pureza de la forma y del formar hay que ver su vínculo con la tentativa y con el logro, y para ello hay que saber lo que es cada uno.

De esta manera, Pareyson (2014), define el tantear como: “figurar una determinada posibilidad y ponerla a prueba intentando realizarla o previniéndola realizada” (p. 107). Y es una posibilidad que el escritor descubre mientras ejecuta. Cuando Pareyson habla de que “en el arte la obra lograda satisface a una legalidad y a una finalidad instaurada por ella misma” (p. 112), quiere decir que la obra contiene una ley interna. Porque al empezar a escribir, la obra dirige al escritor, y la libertad del artista radica en que toma decisiones sobre la obra a partir de lo que se anticipa, a partir de lo que se bosqueja. Ahora bien, Pareyson (2014), señala también que:

Quien antepone a la ejecución de la obra una imagen interior ya formada se presupone, sin duda, explicar un hecho innegable: que el artista, al producir, procede como si fuese guiado. (p. 115).

Así, la creación literaria es resultado de un proceso que debe terminar en éxito y ser un logro, y por ello mismo se ve en constante peligro de fracasar, y este fracaso se deberá a que el escritor no respete la forma propia de la obra. Pero, ¿por qué el escritor reconoce que ha fallado, por qué siente que es guiado? Se decía que, ese algo que anuncia la forma, la presagia, crea expectativa, dirige las tentativas y orienta en su producción. Es “el ‘motivo’, en el cual la forma – que de todos modos no existirá, sino cuando haya concluido el proceso- ya opera y actúa como guía de aquel mismo proceso del que emergerá en su completitud” (Pareyson, 2014, p. 118). Pareyson (2014) habla del nacimiento del motivo y explica que se debe evocar al momento en el que empieza el proceso de formación. El surgimiento del motivo “aparece tan rápidamente en concordancia con el deseo que suscita no solo un sentido de sorpresa feliz y trepidante, sino también un invencible movimiento de alegre probación” (p. 132). En resumen, ese motivo, que no deja al escritor y que hace urgir la necesidad de realizar, empezando, con un esbozo, y este motivo, que es independiente, es tarea del artista mantenerlo, porque de ello depende el proceso artístico.⁹

Por otro lado, en el segundo capítulo, implica indagar las reflexiones de Borges, para lo cual se estudia detalladamente cada una de las ideas que expone en sus conferencias reunidas en el libro *Arte poética*, sobre la creación literaria, como se ha mencionado al principio. Cabe recordar que estas son: “El enigma de la poesía”, “La metáfora”, “El arte de contar historia”, “La música de las palabras y la traducción”, “Pensamiento y poesía”, y “Credo de poeta. Así como también algunos cuentos y poemas de su producción literaria. Al igual que los prólogos de los cuentos *El informe de Brodie*, *La rosa profunda*, y el texto “La muralla y los libros”. A pesar de que Borges no es un autor que se haya dedicado a hacer una teoría estrictamente académica, se logra conformar algo concreto y sin duda de un tono filosófico entre sus prólogos, conferencias, entrevistas y obras literarias, en los cuales despliega sus pensamientos.

⁹ Es decir, es un proceso que a partir del ‘motivo’ se llega hasta la obra cumplida, y ello a su vez, a través del ‘esbozo’. Evento crucial para que se dé el proceso creativo y que hace parte durante la creación literaria.

Por ejemplo, Borges (1976) en entrevista con Joaquín Soler Serrano en “A Fondo”¹⁰, habla sobre la creación literaria. Cuando Soler Serrano le comenta que ha sido acusado de ser un hombre frío en sus creaciones, Borges responde que es todo lo contrario, que él es bastante sentimental. Que lo que sucede es que él, como escritor, trata siempre de guardar cierto pudor y se cuida de escribir en forma de confesión. Y termina diciendo que, el álgebra es una forma de pudor y de emoción. En ese momento, el entrevistador reacciona diciendo que convertir los sentimientos en matemática es algo complicado, a lo que Borges responde:

La tarea del arte es esa, es transformar lo que se nos ocurre continuamente. Transformar todo eso en símbolos, transformarlo en música, transformarlo en algo que puede perdurar en la memoria de los hombres. Es nuestro deber y tenemos que cumplir con ello, o nos sentiremos muy desdichados.

Y agrega que todo lo que él escribe es autobiográfico, todo cuento suyo, por muy fantástico que sea, corresponde a una experiencia personal. No obstante, en la conferencia “El enigma de la poesía” que hace parte de *Arte poética*, Borges (2001), en un momento dice “Hay casos en los que la poesía se crea a sí mismo” (p. 26). La inspiración, o de la inspiración de la musa como lo llamó Platón, es comprender la obra a partir de su realización. En ambos libros Borges admite una fuerza de creación en la obra misma y en su forma misma, que dirige al escritor.

Por otra parte, en la conferencia “La metáfora”, Borges habla de esas viejas metáforas que se convierten en modelo para los demás escritores. Es decir, son metáforas que hacen referencias a obras o autores universales, y que muchas veces son dichas de otra manera e incluso hacen sentir de forma diferente, pero en esencia es una metáfora con los mismos elementos. Por ejemplo, los versos de Shakespeare que dicen: “Estamos hecho de

¹⁰ Programa de televisión española.

la misma materia de los sueños”¹¹, son como aquellos escritos que relacionan la vida con el sueño y el sueño con la vida o la muerte. O como Calderón la Barca, que escribió *La vida es un sueño*. También cabe mencionar a *Alicia en el país de las maravillas*, que da a entender este sentido de que la vida es un sueño.

Sin embargo, la conferencia “Credo de poeta”, en consideración, es la que más se dedica a desplegar inquietudes y posibles respuestas sobre la creación literaria. Allí, Borges descubre que no puede más que hablar de su propia experiencia con la poesía y no de una experiencia en general que se aplique a todo poeta.¹² A pesar de ello, las ideas ahí expuestas configuran un pensamiento del proceso de creación artística.

En los cuentos de Borges se puede apreciar varias ideas, por ejemplo, en general, un personaje tiene un proyecto y ese proyecto será su creación, como se ve en “Las ruinas circulares”. Por otra parte, una obra debe justificar su paso por el mundo. Pero ello no está dada por la opinión de los demás, sino por quien es escrita; como en el cuento “El milagro secreto”, en el que Jaromir Hladilk muere justificado por su propia obra. De esta manera, Hladilk, escribe su obra literaria mentalmente y de una forma que trasciende la realidad. Ahora, en el cuento “El Aleph”, el tema principal es el lenguaje, pues, éste es completamente insuficiente y se convierte en algo que limita. Se cuestiona el cómo comunicar el todo y la universalidad, la perplejidad del hombre y su incapacidad para comunicarse. Borges ha tomado la poesía como un instrumento para reflexionar sobre las cuestiones mismas, el ser y la filosofía de Heráclito. Cosa que se puede ver también en los poemas “El golem”, “El ajedrez” y “Arte poética”.

Por lo que se refiere a la lectura de Víctor Bravo (2004), la obra de Borges es una síntesis del pensamiento moderno que coloca en el centro de las reflexiones la

¹¹ Ejemplo que Borges menciona en la conferencia y que hacen parte de *La tempestad*, acto IV, escena I, versos 156-157. Además, Borges cita unos versos de Walter von der Vogelweide.

¹² Es claro entonces que, desde su propia experiencia, Jorge Luis Borges reflexiona sobre la creación literaria y su obra corresponde, sobre todo, a una pasión, por lo que no concibe que se escriba sin emoción.

“sustancialidad o la insustancialidad de lo real” (p. 9); y sobre cómo se articulan los elementos de eso que puede ser real¹³ o irreal. Por su lado, Edgardo Gutiérrez, considera que, a diferencia del análisis lógico y su esfuerzo por “aniquilar la metafísica, considerada peyorativamente como un menospreciable subproducto del lenguaje que se limita a formular seudoproblemas” (Gutiérrez, 2001, p. 11), por un lado. Y de la hermenéutica heideggeriana “la metafísica fue concebida como el fundamento de la apropiación técnica del mundo y de la voluntad de poder” (p.11) con el objetivo de destruirla o deconstruirla, por el otro lado. Para Edgardo Gutiérrez (2001)¹⁴, la metafísica en Borges cobra vida en la literatura a partir de la especulación y sus posibilidades estéticas, vindicando todos sus valores artísticos e invención ficcionales.¹⁵ Luego escribe:

Como es sabido, un problema central en lógica y en teoría del conocimiento es el de la verdad. Borges, a través de algunos de sus cuentos, en especial los cuentos policiales, ha mostrado las posibilidades que el lenguaje tiene de crear verdad, de producir verosimilitud, de inventar realidad. (p. 12)

Es decir, Borges toma también la lógica y la gnoseología con fines estéticos al igual que a la metafísica. Y no para seguir o contradecir un sistema axiomático, como tampoco buscar un argumento epistemológico de la verdad, sino más bien con el ojo del artista. Señala E. Gutiérrez que, el agnosticismo gnoseológico de Borges presenta esa delgada línea entre lo que es real y lo que es imaginario, entre un mundo verdadero y uno imaginario o de ensueño y ahí de una cuestión estética de la creación literaria. Los personajes y los mundos pueden ser ficticios y tan reales y los reales ser ficciones, nada más con ser ya imaginados por alguien, como en el cuento “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”.

¹³ Cfr. Bravo, Víctor. 2004. *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Editor Beatriz Viterbo. Rosario, Argentina. P. 9

¹⁴ Cfr. Gutiérrez, Edgardo. 2001. *Borges y los senderos de la filosofía*. Editor Altamira. Buenos Aires, Argentina. P. 11 - 13

¹⁵ Para Edgardo Gutiérrez, Borges no solo cuenta con los aportes de la literatura, a través de autores como Keats, por un lado, y Dante por el otro. De Poe, Whitman, Homero, Flaubert, o de Macedonio, sino que, además, las preguntas de filósofos como Heráclito, o problemas sobre la verdad, el tiempo, la identidad, la realidad y el infinito, así como la duda de la posibilidad de conocer algo realmente.

Bien, de los modos para pensar en la cuestión filosófica sobre el tiempo, Borges crea “La doctrina de los ciclos”, “El tiempo circular”, y, entre los filósofos que lo motivan, a ello está Nietzsche de cabecera. La doctrina de la bifurcación del tiempo es abordada en “El jardín de los senderos que se bifurcan”. De otro lado, Borges parodia algunas de las teorías filosóficas, principalmente las relacionadas con la hermenéutica y las postestructuralistas, como se ve en “Pierre Menard, autor del Quijote”.¹⁶ De esta manera, Borges ha sabido involucrar la ficción con la lógica filosófica, dando un vuelco estético y un valor artístico a las reflexiones metafísicas.

Ahora, en el último capítulo del presente trabajo, acarrea precisar los elementos filosóficos y literarios que configuran para la congruencia entre Pareyson y Borges. Algunos de estos elementos son: sus inquietudes sobre el proceso de la creación artística, el cual es el trasfondo de la pregunta de esta investigación. Por ejemplo, unas de las cosas que se pueden decir de la *Teoría de la Formatividad*, es que trata, asimismo, sobre el proceso de creación de la obra de arte, ubicándose en medio de las teorías racionales, por un lado, y las teorías irracionales, por el otro. E igualmente Borges, aunque declare que no profesa una estética, también se ubica en medio de estas teorías sobre la creación, y más específicamente, sobre la creación literaria.

Lo anterior conlleva a estudiar conceptos tales como: “producción” “tentativa”, “forma”, “contenido”, “materia”, “estilo”, “modelo”, “interpretación”, “espiritualidad”, “ejemplaridad”, “precursores”, y un tema tan importante como actual, el cual es la noción de “autor”. Esto debido a que son abordados por las conjeturas, dudas y perplejidades de Borges, a un lado. Y por las meditaciones, investigaciones y teorías filosóficas de Pareyson, del otro lado. Cabe subrayar que, ambos autores, como lectores de la estética de Benedetto

¹⁶ E. Gutiérrez también cree que, el cuento “Funes el memorioso” puede ser la parodia del nominalista y del empirista, y que, “El idioma analítico de John Wilkins es la parodia del lógico”. Asimismo, el “Argumentum ornithologicum”, es la de todos los teólogos, como San Anselmo y Descartes.

Croce, ponen en duda la doctrina de la expresión.¹⁷ Por lo que, es posible que, la lectura de la filosofía crociana resultara ser el intermediario para que surgiera una relación entre las nociones del escritor argentino¹⁸ y el filósofo italiano Luigi Pareyson.¹⁹

Por el lado de Borges (2001), pensar en la expresión del arte, termina por desembocar: “en el viejo problema de la forma y el contenido” (p.17). Se entiende que, Borges no considera al lenguaje como solo expresión de palabras y sentimientos. Por el lado de Pareyson (2014), no se quiere hablar de una estética de la forma, porque evoca “de tal modo la vexata questio del formalismo y del contenidismo” (p.1). Se puede decir que, tanto Pareyson como Borges, son autores que no ven posible que el arte surja de una expresión instantánea. Es en parte por ello que, en reacción de esta estética crociana, estos autores cuestionan y reflexionan sobre la formación de la obra de arte. Por ejemplo, en *El informe de Brodie*, Borges (1970) dice que:

El ejercicio de las letras es misterioso, lo que opinamos es efímero y opto por la tesis platónica de la Musa y no por la de Poe, que razonó, o fingió razonar, que la escritura de un poema es una operación de la inteligencia. (P. 701).

Esta reflexión que se acaba de citar, sobre el proceso de creación literaria, la enfatiza Borges (1975) en *La Rosa Profunda*. Libro de poemas dónde empieza diciendo, - en el primer párrafo del prólogo, - lo siguiente: “La doctrina romántica de una Musa que inspira a los poetas fue la que profesaron los clásicos; la doctrina clásica del poema como

¹⁷ Para Pareyson, la obra de arte se va mostrando poco a poco según su propia forma, por lo que no da cabida a una chispa que irrumpa en la mente. Asimismo, Oliveras comenta que, Pareyson al igual que Borges indagan sobre la indeterminación del arte, y, de lo cual se habla más adelante.

¹⁸ Borges (2001), aun cuando le pareciera incómodo haber leído a Croce, porque le da la “sensación de estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado a las estrellas” (p.16), hace aportes a la teoría de la creación literaria a partir de su lectura de este esteta. Como se ve en el tema de la expresión en el arte y en la literatura particularmente.

¹⁹ Cabe decir que, para Oliveras la doctrina de Benedetto Croce está puesta en cuestión por la teoría de la formatividad. Por su parte, Pareyson opina que Croce suprime el proceso del que surge la obra de arte, ya que, según su filosofía, nace ya completa y acabada. Y, por consiguiente, suprime la posibilidad de tantear la obra y de construirla según su propia forma.

una operación de la inteligencia fue anunciada por un romántico Poe, hacia 1846”. (p. 119). Aquí, claramente y de manera sarcástica, expone la problemática sobre el proceso creación; y luego, más adelante en el mismo párrafo dice: “fuera de unos casos aislados de inspiración onírica -el sueño del pastor que refiere Beda, el ilustre sueño de Coleridge, es evidente que ambas doctrinas tienen su parte de verdad, salvo que corresponden a distintas etapas del proceso” (p. 119). Se puede ver entonces que, a pesar de que en *El informe de Brodie* Borges está de acuerdo con la inspiración de las musas, en *La rosa profunda*, se pone en medio de estas teorías, admitiendo cierta conciencia del escritor a la hora de crear. Pues bien, en *La rosa profunda* también se desarrolla lo siguiente:

En lo que concierne, el proceso es más o menos invariable. Empiezo por divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. Veo el fin y veo el principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado, cuando los astros o el azar son propicios. Más de una vez tengo que desandar el camino por la zona de sombra. Trato de intervenir lo menos posible en la evolución de la obra. No quiero que la tuerzan mis opiniones, que, sin duda, son baladíes. (Borges, 1975, p. 119)

De la cita anterior se puede ver algo que ya se había determinado, y es que, primero, al igual que Pareyson, Borges admite una fuerza de creación en la obra misma, en su forma misma, (el creador verá el inicio y el fin, pero no lo que está en medio). Y segundo, Borges hace referencia aquí a la indeterminación de la obra y su logro. Análogamente, la teoría de la formatividad también hace referencia a la indeterminación del arte. Al respecto de la cita de Borges y la filosofía de Pareyson, Elena Oliveras (2004) escribe:

Borges hace hincapié aquí en el concepto de indeterminación de la obra, si bien acepta una cierta cuota de conciencia del artista. El artista no sabe “del todo”, es decir que algo sabe. Cuando él crea, y también el espectador cuando se enfrenta a la obra, sienten la “inmanencia de una revelación, que

no se produce”²⁰, que nunca se concreta, que es siempre diferida, dilatada. Siempre habrá una instancia más a recorrer, aplazada hacia el futuro. [... la obra] promete una completitud que nunca se da, aunque por momentos tengamos la ilusión de que nuestra lectura la ha consumado. (p. 152)

La indeterminación de la obra de arte, a su vez, conlleva a ver el tema de los antecedentes de la obra de arte según cada uno de los autores; pues, lo que para Borges se trata de metáforas modelos, para Pareyson son obras ejemplares y modélicas. En algún momento, Borges se pregunta perplejo “¿Por qué los poetas de todo el mundo y todos los tiempos habrían de recurrir a la misma colección de metáforas, cuando existen tantas combinaciones posibles?” (p. 38). Cabe mencionar que, esto se relaciona a las metáforas como uno de los puntos que caracterizan la “forma” de Pareyson, modelos de otros versos. En “La metáfora” y, en “El arte de contar historias”, Borges trata sobre los poemas modelos. Se lee lo siguiente: “Aquí podemos llegar a la idea que intenté desarrollar en mi última conferencia, sobre la metáfora: la idea de que quizá todas las tramas corresponden sólo a unos pocos modelos” (Borges, 2001, p. 39). Es decir, versos que atañan a poemas clásicos, obras modelos que inspiran a otras obras. Y en cuanto a esto, Pareyson dice que la forma es algo cerrado en sí mismo, pero que se abre al mundo y muestra ese otro mundo que carga dentro. En este sentido, la forma también es repetible, es decir que sirve como modelo. La forma es única y perfecta, pero da lugar a otras formas y estilos.

Por otro lado, Borges dice: “pienso que hay eternidad en la belleza” (p.39). Lo dice al referirse a escritos que, aunque sean hechos en determinado tiempo y circunstancias, de alguna manera pueden alcanzar esa belleza eterna, en la que será reconocible en todos los tiempos. Pareyson, también define la forma como bella y en ello pareciera resumir lo que serían tres de sus características. La forma como organismo, como modelo y como logro. Esta forma se determina por una totalidad tal que no se destruye, que se mantiene con el tiempo, lo que la hace perfecta y bella.

²⁰ Aquí Elena Oliveras cita el libro de Borges (1952) *Otras inquisiciones*, en *Jorge Luis Borges Obras completas I (1923-1972)*, “La muralla y los libros”.

Pasando a otro asunto, Borges (2001) en “Credo de poeta” dice: “...logré esa proeza no sólo a través de muchos años sino también gracias al método de la tentativa y el error” (p. 132). Aquí se habla de las tentativas del escritor con respecto a lo que escribe, que al igual que Pareyson sugiere un logro o un fracaso en su crear.²¹ Ahora, en Pareyson la obra de arte contiene un espíritu a la vez que es materia formada. Así, la obra de arte se debe pensar como un cuerpo que contiene materia y surge de la materia. En cuanto a esto, Borges (2001), cita a Robert Louis Stevenson y dice “los materiales de la poesía son las palabras y esas palabras son [...] el verdadero dialecto de la vida” (p.98). Y agrega “Las palabras son la materia del poeta, como los sonidos son la materia del músico” (p.98). Esto es, sin materia no puede haber obra de arte, no se trata solo de sentimientos. La materia es sugerencia y es también ocasión, es la condición para que nazca la obra. Lo físico de la obra de arte no es nada más que un instrumento de comunicación, es la realidad de la obra de arte, su existencia física.

Con todo, se puede decir que, sin duda existe una relación contundente entre los pensamientos de Jorge Luis Borges y Luigi Pareyson. Aun cuando, uno es menos teórico que el otro, se puede ver en sus ideas una consistente ilación. Mientras que para Pareyson hay un indicio que orienta el proceso de producción, un guía que al cabo es ese motivo, pero que el tanteo y la organización ultimarán la obra. Parecidamente, Borges (2001) en, “El arte de contar historias” escribe: “Lo que importa es que, aunque Homero creyera que contaba esa historia, en realidad contaba algo mucho más noble: la historia de un hombre, un héroe, que ataca una ciudad que sabe que no conquistará nunca ” (p.63). Es decir que, las intenciones del escritor pueden que no tengan tanta importancia hasta que se encuentre de acuerdo con la forma de la obra misma. Por lo cual, aunque el poema necesite de muchos intentos y fracasos, Borges invita al escritor a que solo dentro de lo posible manosee su obra, porque la obra se hace grande por sí misma.

²¹ Esto es, haciendo y tanteando es que se llega a tener un arte en sí, un poema en sí. Lógicamente, como se ve, el esteta italiano desarrolla mucho más esta que idea que el literato Borges, por su carácter teórico.

Análogamente, para Pareyson (2014) “el tantear artístico no carece de guía” (p.116) pero que “las tentativas son guiadas por el presagio del descubrimiento” (p. 118). Esto hace referencia a las intenciones y correcciones del escritor. En síntesis, a pesar de que Borges (2001), a diferencia de Pareyson, ve las teorías como “meras herramientas para escribir un poema” (p.119), es como si se hubieran leído entre ellos mismo. Y, en cuanto a los anexos de la investigación, éstos están conformados por las obras de arte, imágenes de las pinturas y esculturas mencionadas en la investigación.

Para ver cuál es el panorama general de la problemática y cómo ha sido el proceso de este trabajo y las dificultades que ha tenido, se traen los aportes que expone Elena Oliveras en *Estética. La cuestión del Arte*. Pues, de la lectura de Oliveras, se dedujo en su momento que, Pareyson es el autor centrar para una investigación sobre el origen de las obras de arte. Por lo que ha sido necesario traer el libro de Pareyson desde España, pues no se encuentra [el libro] aquí en Colombia, para así empezar su lectura. Además, con las clases del “Seminario Jorge Luis Borges” de la Maestría en Filosofía²², es cuando la investigación tiene una interesante evolución; pues, al leer a Borges se hace memoria de las sugerencias de Elena Oliveras en relación con Borges y Pareyson. No obstante, lo principal de este vuelco lo causa lo que se ha podido leer del mismo Borges; con ello, se comienza a indagar más a fondo sobre sus conferencias, libros y prólogos.

Finalmente, las fuentes principales que se utilizan son: Borges. Jorge Luis (2001). *Arte poética*. Borges, Jorge Luis. (2009) *Jorge Luis Borges Obras completas I (1923 - 1949)*. Edición crítica. Borges, Jorge Luis. (2010) *Jorge Luis Borges Obras completas II (1952 - 1972)*. Edición crítica. Borges, Jorge Luis. (2011) *Jorge Luis Borges Obras completas III (1975 - 1985)*. Edición crítica. Pareyson, Luigi (2014) *Estética. Teoría de la Formatividad*. Trad. Cristina Coriasso Martín-Posadillo.

²² Como también de gran ayuda fueron cada uno de los seminarios de la Maestría en Filosofía; con los que se pudieron entrelazar con la cuestión del origen de la obra de arte. Como es el caso del “Seminario de estética”, “Seminario Electivo de Fuerzas Cuerpo”, “Seminario de Filosofía del Acontecimiento”.

1. PRIMER CAPÍTULO

LUIGI PAREYSON Y SU TEORÍA DE LA OBRA DE ARTE COMO RESULTADO DE UN PROCESO DE FORMACIÓN

1.1. Teóricos y términos que alimentan la teoría de la formatividad

Pareyson ve necesario explicar, en el “Prefacio” y en “Citas y referencias” de *Estética. Teoría de la formatividad*, el itinerario que lo lleva a sus afirmaciones y los teóricos que conforman el eje central de su teoría. Todos sus planteamientos y desacuerdos, se alimentan de una larga lista de grandes pensadores de la estética, la crítica del arte y de la filosofía. De esta manera, en Flaubert, confía la definición de estilo en el arte y, por otro lado, entrevé las afirmaciones de Benedetto Croce. Siguiendo en esta línea, Pareyson cuenta que, todo empieza con las ideas de Augusto Guzzo, pues él, (Pareyson), sentía fascinación o una fuerte atracción por su concepción de la vida humana. Además, es Guzzo quien señala la vida como invención de formas, y estas formas, en la medida que son seres vivientes, separados de su autor, permiten nuevos estilos, es decir que se convierten en modelos y dan lugar a nuevas formas, que serán igualmente autónomas y modélicas a la vez. Como se ha de ver, esta idea que se acaba de mencionar, está basada la caracterización de la forma²³.

Pero Pareyson no se queda solo con Guzzo, sino que, también pasa a estudiar la vida de las formas en Goethe, a quién considera como el más consagrado en estudiar la forma, y quién además lo hace desde la perspectiva del arte, y, asimismo, desde la óptica de la naturaleza. Goethe estudia el nacimiento, crecimiento, desarrollo y fecundidad de la forma. De igual manera, Pareyson pasa a analizar las observaciones de Paul Valéry, así como las observaciones de Poe. Estos autores en particular, fueron los que hicieron urgir en

²³ Es decir, esta idea encontrada en Guzzo, que Pareyson medita más de una vez, tanto como para llegar a ser el punto de partida de sus indagaciones filosóficas y estéticas, es de gran importancia, porque es el horizonte de sus investigaciones. Esto es, la vida como invención de formas.

Pareyson (2014) la necesidad de indagar y desarrollar el “carácter compositivo y constructivo, calculado y aventurados de la actividad artística” (p. 1). La palabra aventurado también sugiere cierto juego de azar al que Pareyson sin dudarlo le da un lugar en su teoría. Por último, Pareyson a partir de Bergson y Dewey, hace el análisis orgánico de la actividad artística. Por tanto, Pareyson hace converger términos tan distintos, porque la actividad formativa en el arte se le presenta como un acuerdo entre la “tentativa” y la “organización”.

En resumida cuenta, Pareyson (2014) estudia la formatividad en la vida espiritual “indicando en cada operación humana ese carácter formativo por el cual ella es, a la vez, producción e invención” (p.2). Es decir, quiere probar que cada actividad del ser humano es de carácter formativo; donde la persona “hace” mientras inventa el modo en que lo hace. Lo que significa, según Pareyson, que eso que ha de hacer, lo va realizando por medio de tentativas que encaminan hacia un logro que resulta en la producción de una forma.

Entre tanto, en *Estética. Teoría de la formatividad*, Pareyson se detiene a reflexionar y a cuestionar cómo esta formatividad se especifica en el arte, y responde diciendo que, con respecto al arte, la formatividad se especifica o resulta en el momento en que se da un contenido, una materia y una ley interna. Pero, ¿cómo entender esto? Pues, el contenido, es la vida espiritual del artista y su personalidad se hace energía formante y es también un modo de formar, es decir, es estilo. El contenido es estilo y de esta manera está presente en eso que se crea. “En el arte espíritu es estilo y el estilo es espíritu” (Pareyson, 2014, p. 2); esto es, toda la espiritualidad del artista es el contenido, el cual no surge de la nada, sino de la historia del artista. Así, éste, el artista, es un momento de la obra y esa singularidad está en su modo de crear. Con esto se pretende eludir la eterna problemática entre contenidismo y formalismo.

Por otro lado, la materia es materia física, debido a que “en el arte formar significa formar una materia y la obra no es otra cosa que materia formada” (Pareyson, 2014, p. 2). Así, el proceso de creación artístico es tanto invención como ejecución. La materia es selección que hace posible la esencia misma de la obra. Para Pareyson la intención formativa, la interpretación y formación resultan ser una cosa y la misma a la vez, así como lo espiritual y lo físico en la obra de arte son lo mismo.

Ahora, la ley interna es el logro, es decir, no se tiene una ley diferente a la regla de la obra que se está creando. La obra es guiada por el presagio de ese su logro, lo que implica que el arte sea resultado de un proceso de formación de la ley interna de la obra. Al respecto dice Pareyson, “La obra de arte actúa como formante antes de existir como formada” (Pareyson, 2014, p. 2). Es decir, la obra está presente mientras se va creando y es lo que guía al artista; debido a lo cual, en el arte tentativa y organización pueden trabajar conjuntamente. Por consiguiente, se percibirá el valor artístico de la obra de arte cuando se comprenda que es ley de ese proceso de creación y que además es de lo que resulta la obra. Y así mismo, la obra debe verse como forma formada y formante al mismo tiempo. A saber:

Hacerla objeto de una consideración no tanto genética cuanto más bien dinámica porque el arte es un *facere* que es *perficere* y la obra devela su propia insustituible perfección solo a quien sabe captarla en el proceso con que se adecúa consigo misma. (Pareyson, 2014, p. 3).

Esto es, el proceso de creación es un movimiento entre la forma y el artista que la juzga y capta cómo debe formarla, mientras la hace. Y solo así, en términos generales, la obra será completa y ejemplar. Un hacer con el querer hacer y no es conveniente olvidar las etapas que se concluyen e incluyen en el proceso de creación y de la que se hace dinámica su formación. Para Pareyson solo en tal caso se podrá leer y juzgar la obra, ya que, en

primer lugar, leer es ejecutar y ejecutar es lograr, lo que denota hacer vivir la obra como ella quiere ser. Y, en segundo lugar, juzgar es comparar cómo es la obra de arte ya terminada a cómo quería ser en un principio y antes de realizarse. Pero esto es factible en la medida en que se ve la obra como ley de sí misma.

Por tanto, “formar” es más que todo “lograr hacer”, y es un hacer del cual se dice que no pudo ser hecho de otra forma, más que en la que fue hecha. De todos modos, es un proceso a partir de un motivo. Y aquí se puede traer un autor que ha reflexionado sobre las teorías de Pareyson. Se trata de Giovanni Vattimo²⁴ (2014), y dice que, lo que sucede en la creación de la obra de arte es que, “no puede ser reconducido únicamente a la iniciativa del creador” (p. X), ya que también corresponde a una vocación. Es decir, ésta vocación se revela como forma formante, para guiar al artista en el proceso de creación. La confluencia entre la iniciativa personal del escritor y su “vocación”, es lo que da ocasión para la formación de la obra. Una vocación que es asimismo la forma formante indeterminada de la obra, que guía el hacer del escritor hacia ser existencia y forma, y que se determina ontológicamente.

Al respecto de los estudios de la teoría de la formatividad, no puede faltar Cristina Coriosso²⁵ (2014), para quien la estética de Pareyson es la base de todos sus ambitos filosóficos. Además, señala que, “la ‘formatividad’ de la obra, solo puede comprenderse como el más claro y quizás evidente proceso de interpretación en que consiste todo conocer humano” (p. XIV). Coriosso está diciendo con esto que, el proceso de producción que expone Pareyson, así como su lectura, trata de una estética hermenéutica. Se manifiesta un existencialismo, donde el conocimiento es en sí interpretación, devaluando la verdad como reciprocidad entre sujeto y objeto. Se trata de un existencialismo personal, donde las

²⁴ Gianni Vattimo es discípulo de Luigi Pareyson y quien escribe el prólogo del libro *Estética. Teoría de la formatividad*, lo firma y lo ubica en Turín 1936.

²⁵ Cristina Coriosso es quien edita y traduce el libro en cuestión de Pareyson, y también escribe la introducción. Ella es licenciada en filosofía, es traductora y doctora española.

circunstancias no son obstáculo, sino más bien la condición sin la cual no se llega al conocimiento.

Evidentemente, en Pareyson se puede ver, como señala Coriosso, que interpretar ha de ser una forma de conocimiento. Donde la receptividad es inseparable, y lo que se conoce es una forma y el artista que ha de conocer es una persona. Esto se debe a que, tanto la formatividad como la interpretación buscan una forma, que ya es presentida, como el motivo del arte o el germen de la interpretación.

1.2. El carácter dinámico de la creación artística: ¿Por qué “estética de la formatividad” y no “estética de la forma”?

Pareyson (2014) aclara desde un principio que, la estética que propone, no es una estética de la contemplación²⁶, sino una estética de la producción. Como no atiende tampoco a una estética de la expresión²⁷, pero sí en cambio, a una estética de la formatividad²⁸. Para entender y contextualizar esto, hay que leer lo que, con relación a esto, ve Jean-Paul Weber (1966) en su libro *La psicología del arte*, donde escribe:

²⁶ La estética de la contemplación, indica que el artista antes de crear, es un contemplador de la naturaleza, de todo su mundo alrededor, de otras personas y de él mismo. De lo contrario a lo que se cree, este es un goce activo, ya que, el artista mientras observa no se encuentra en un estado fijo, sino que se siente intervenido por un sentimiento que trastoca y rompe. Surge entonces una transformación, todo su ánimo se dispone a la belleza de sublime, de lo insignificante, de lo vinito y de lo feo. Una experiencia que involucra lo sensorial y lo intelectual. Jean-Paul Weber, desde la psicología de la contemplación, dedica a este tema todo un capítulo “Dialéctica de la contemplación estética”, en su libro *La psicología del arte*. Allí confronta las reflexiones al respecto de artistas y filósofos.

²⁷ La estética de la expresión, remite al italiano Benedetto Croce, quien señala que el conocimiento de lo intuitivo ha de ser el conocimiento de lo expresivo. Es decir que, la intuición es nada más que expresión, pero tanto la una como la otra no pueden darse sin sentimiento. Por tal razón, toda intuición es a acompañada de un sentimiento, de un lirismo y, eso es lo que le da unidad. Pero lo que expresa la poesía, o el arte en sí, no es la vida real, sino lo ideal.

²⁸ Cfr. Pareyson, Luigi. 2014. “Prefacio”. *Estética*. Teoría de la formatividad. Traducción y edición de Cristina Coriasso Martín-Posadillo. Editorial Xorki. Madrid. P. 1

Una larga controversia opone a los estetas de tendencia objetivista y formalista, que conceden la primacía a la creación, y los teóricos de la escuela psicológica y subjetivista, los cuales subordina los problemas de la creación a los datos de la contemplación. (P. 17).

J. Weber expone en tres capítulos esta controversia, y, a través de diferentes autores y teorías hace una exposición de estos puntos de vista. Pareyson (2014), por su lado, se ubica en el centro de estas discusiones, pues, le parece “poder desarrollar la idea del carácter ‘formativo’ de todo el obrar humano, y del arte como ‘especificación’ de esta universal formatividad” (p. 1). De ahí ver el arte como un “hacer” y no tanto como un “expresar”, o un “contemplar”. Pareyson se inclina más hacia la concepción del arte como *poiein*, y, sin embargo, no deja por fuera el expresar y el contemplar. Es por esto mismo que la teoría de la formatividad se consolida en términos antagónicos, soslayando siempre a estas eternas controversias. Ahora, hay que preguntarse, ¿por qué “estética de la formatividad” y no “estética de la forma”? Se exponen dos motivos a esta pregunta.

El primer motivo, señala Pareyson (2014), tiene que ver con el hecho de que el término “forma” comprende gran variedad de significados, por esto “termina siendo ambiguo, y corre el riesgo de pasar siempre por el simple contrario de “materia” o “contenido”, evocando de tal modo la vexata questio del formalismo y del contenidismo” (p.1). Y precisamente, eso es lo que quiere evitar Pareyson, porque para él “forma” es un organismo, es algo viviente con vida propia y con una legalidad interna. En efecto, la forma comprende una autonomía en sí misma, es de una totalidad irrepetible en su singularidad. Es decir, es completa, única, pero a su vez, y aquí se puede apreciar lo original de la teoría de Pareyson, la forma es ejemplar. En otras palabras, la forma inspira a crear otras formas igualmente independientes en sí. Y aunque la forma es conclusa y entera entre las partes y

el todo, es, en definición, abierta. Entonces, la forma encierra un infinito que la hace ser perfecta mediante la armonía y unicidad de su ley interna.²⁹

El segundo motivo, se debe a que Pareyson quiere hacer notar el carácter dinámico de la forma, y mostrar que es resultado de un proceso de formación, que hay un movimiento de producción que está en el origen de la forma, que es su esencia y será fundamental para su propio éxito. Es decir, la obra de arte es producto de un hacer que procede por tentativas, y que sólo haciendo e intentando la posibilidad que le es a una obra en particular, se llegará al logro de éste y a la formación de una obra, de un poema, de una forma. Esta es la manera en la que Pareyson comprende la creación artística. Básicamente, este capítulo primer expone cómo Pareyson argumenta, por medio de un tejido de conceptos, ese carácter formativo.

1.3. La obra de arte como logro de una serie de tentativas

Considerando que, el trasfondo del presente capítulo es ver las aseveraciones sobre el proceso creativo en Luigi Pareyson, es esencial enfocarse, esencialmente, en el quinto capítulo, “Formación de la obra de arte”, del libro *Estética. Teoría de la formatividad*. Esta parte del libro, es referenciado por Pareyson como la piedra angular de sus escritos, e incluso, se podría afirmar que, también es el centro de su estética. Y más aún, de su filosofía; en la cual trata de resolver la pregunta sobre los aspectos de la formación artística. Allí, desde la premisa “El formar como ‘hacer’ inventando el ‘modo de hacer’”³⁰, Luigi Pareyson (2014) examina “la estructura y el funcionamiento de la formatividad” (p. 105), para ver cómo la formatividad se comporta al especificarse en el arte y al concretarse más

²⁹ Es decir, para Pareyson, la forma se define desde aspectos opuestos entre sí. Dicotomías para decir que, la forma es única, pero a la vez ejemplar para otros artistas. Es conclusa, y así mismo está abierta a otras interpretaciones. La forma existe entre las partes que conforman un poema, una canción, etc. Pero también es el poema entero.

³⁰ Pareyson ve que es evidente este aspecto poiético de la formatividad; “formar” es “hacer” y el “hacer” es un “formar”. En efecto, mientras el artista no se dedique a realizar algo que ya se ha establecido, como una técnica o una regla a seguir, estará formando y verdaderamente creando.

todavía, en un proceso de formación. Pero para entender esto se debe profundizar en los términos y argumentos claves.

Por consiguiente, formar “significa ‘hacer’, pero un hacer tal que, mientras hace, inventa el modo de hacer. Se trata de hacer sin que el modo de hacer sea predeterminado e impuesto, de modo que baste con aplicarlo para hacerlo bien” (Pareyson, 2014, p. 1050). Esto es, mientras se opera se inventa la manera cómo tal obra en particular debe realizarse. Solo a medida que se hace, se fija su regla propia, y se proyectará en el momento que se está creando la obra. Sin este proceder, la obra fracasa. El artista no cuenta con una fórmula para saber cómo debe hacer su arte, sino que a medida que tiene algo para crear, en el instante que se dispone para ello, sabrá que esa es la manera de realizarlo.

En otras palabras, el artista encuentra el modo de hacer su arte mientras la hace. Gabriel García Márquez halló el modo de hacer *Cien años de soledad* haciéndolo, y de esta manera la descubrió en su total forma como la novela es, y con ello logró inventar algo único. García Márquez narra que, después de escribir las primeras líneas del libro, no sabía con exactitud lo que significaba, tampoco sabía su origen y mucho menos a dónde lo llevaría.³¹ Una urgencia por escribir la novela lo mantuvo trabajando en ella todos los días desde las horas de la mañana hasta por las tardes³². Con respecto a esto, también señala Pareyson (2014) que:

El modo de hacer que se trate de inventar es, a la vez, el único modo en que lo que hay que hacer puede ser hecho y el modo en que se debe hacer. Si la obra que hay que hacer es siempre individual, determinada,

³¹ Y no por eso, esta novela de García Márquez, dejará de ser ejemplar y se le reconocerá antecedentes. Asunto que se trabaja y explica más adelante.

³² Originalmente es un discurso de Gabriel García Márquez que se expone en Cartagena, pero que se encuentra publicado como artículo en el periódico *El País* con el título: “Así escribí Cien años de soledad”.

circunstanciada, el modo de hacerla debe ser siempre cada vez inventado y descubierto y la actividad que la culmina debe ser formativa. (p. 106).

En efecto, se trata como de un problema matemático, en el sentido de que hay una única solución. Para Pareyson (2014) “formar” tiene varias connotaciones que giran alrededor de lo mismo, “una operación es formativa en la medida en que la obra que de ella resulta se puede decir que está bien hecha” (p.106). Y, está bien hecha cuando y porque descubre su propia regla; en vez de buscar o seguir técnicas, métodos y reglas ya establecidas. Es decir que, esa operación está bien hecha porque es un logro. Es así que “formar” es “hacer” tanto como “saber hacer” y “lograr hacer”; este lograr hacer da cuenta de que la obra de arte se ha hecho como debía hacerse, como ella exigía ser hecha³³.

Entonces, formar es, por un lado, hacer, lo que implica “cumplir, ejecutar, producir, realizar” (Pareyson, 2014, p. 106); por el otro lado, formar es, hallar el modo de hacer, lo que conlleva a “inventar, descubrir, figurar, saber hacer” (p. 106). Todo esto es de tal manera que, invención y producción van a la par. Para lo que hay que tener presente que, únicamente el artista operando la regla individual de su arte, de cada una de sus obras en particular, regla que es ejecutada en el instante mismo en que se descubre. Es decir, mientras ejecuta descubre, al producir figura, al cumplir inventa, y al realizar sabe hacerla.

En cuanto a “el modo de hacer”, implica que en la producción artística se avance por tentativas y el que opera de esta manera y obtiene buen resultado es porque ha logrado. Así que, “no se puede profundizar en la naturaleza de la forma y del formar si no se capta el inseparable nexo que los une respectivamente con el logro y con el tantear” (Pareyson, 2014, p. 106). Es decir que, para entender lo que es la forma, se debe ver que es un logro

³³ Esto tiene que ver con la ley interna, de la que ya se ha hecho referencia varias veces durante la exposición. Esta ley guía al artista hacia dónde debe ir para lograr su arte, y el artista comprende que su libertad está en interpretar justamente la materia. Es decir, interpretar las palabras en el caso de la literatura, o los colores en el caso del pintor.

mediante una serie de tentativas con las que se va formando. De esta manera, el logro se hace plenamente fundamental para los objetivos del artista. Y con esto, hay que analizar de qué trata este logro, del cual Pareyson dice que la dificultad de estudiarlo, desde la filosofía, es precisamente porque solo cuando se ha conseguido se puede ver su propia ley y no antes de empezar a realizarlo, sino en el curso de su realización.

En realidad, lo que sucede es que, durante la formación de la obra de arte “domina la incertidumbre acerca del éxito, el peligro del fracaso, el riesgo de la dispersión” (Pareyson, 2014, p. 106). Esto quiere decir que, nada más a posteriori deja ver su propia necesidad y legalidad. Es por eso que para conceptualizar logro hay que tener en cuenta también el concepto de ley y libertad, norma y aventura, necesidad y contingencia, legalidad y elección, regla e incertidumbre. El concepto de logro lo exige así por las razones ya mencionadas.

Para que el artista sepa cómo tiene que hacer su obra, es imprescindible que se mueva tanteando, “figurando e inventando varias posibilidades, que se deben poner a prueba a través de la previsión de su resultado y seleccionar según sean o no capaces de resistir a la prueba” (Pareyson, 2014, p.107). Solamente de tentativa en tentativas y de verificación en verificación se inventa la posibilidad que hace falta. Cabalmente, hay que precisar en qué consiste exactamente el “Tantear”. Pareyson (2014), define “tantear” como el figurarse una posibilidad, que se pone a prueba al intentar, o prevenir, realizarla. Asimismo, “formar” es un “tantear”, ya que “consiste en una potencia inventiva capaz de figurar múltiples posibilidades y a la vez de encontrar de entre ellas la buena, aquella que es requerida por la propia operación para su logro” (p.107). Es decir, si esa posibilidad ha permitido el logro de la forma, es porque era la posibilidad buena.³⁴ En cuanto que, en el

³⁴ Para entender cómo funciona lo de la posibilidad buena, hay que pensar en la posibilidad viable, el cual dice que las cosas pueden ser verdad o mentira; y pueden ser posibles y efectivas, o imposibles. Lo posible es aquello que puede ser de una determinada manera, o que todavía podría ser, fuera en realidad de otra manera y, hace parte del ámbito estético. Lo efectivo es lo que hay, lo que ya está; y cuando todo ha sucedido como se esperaba, se tiene la leve sensación de que pudo haber sido de otra manera y, está dentro de lo cotidiano. A lo

arte la única ley es la regla individual de la obra y el único criterio es el del logro por sí mismo, entonces, en definitiva, en el arte se procede tanteando.

No obstante, cabe preguntarse, ¿qué orienta al artista en el curso de su formación? ¿La obra está privada de un guía? para Luigi Pareyson el tantear no carece de guía y a pesar de que muchos teóricos y artistas piensen que crear consiste en representar una imagen interior³⁵, esto no da razón de los procedimientos de la creación artística. Por tanto, para Pareyson (2014), asegurar que se tiene la forma como una figura interiorizada que después se llevará a cabo es, no entender la naturaleza del proceder artístico. Dice: “la invención es separada de la realización de un modo arbitrario, el hacer es sucesivo a la invención del modo de hacer, la regla individual de la obra precede a la ejecución de esta” (p.115). Es decir, se piensa que la invención se da como una imagen nítida de ese algo a hacer, independientemente de si ya existe como forma, como obra de arte; cuando lo que sucede es que el artista inventa al momento que realiza su obra. Por tanto, ejecutándola es que sabe qué no debe hacer para dañar su obra y qué debe hacer para tener éxito.

Eso, por un lado, además, en la creación artística se deja a un lado su carácter formativo y tentativo del que se ha venido hablando, porque el producir se basaría en aplicar en lo físico las reglas que demande tal imagen. El que arbitrariamente se separe invención del hacer tiene una respetable razón, pues, “quien antepone a la ejecución de la obra una imagen interior ya formada se propone, sin duda, explicar un hecho innegable: que el artista, al producir, procede como si fuese guiado” (Pareyson, 2014, p. 115). Es decir, el artista siente que actúa por algo externo a su ser, que controla cada uno de sus movimientos y decisiones. Y esto es debido a que el artista sabe cuándo ha logrado su obra y sabe cuándo se ha equivocado en algo, y así, sustituye, agrega u omite como si ya conociera de

que se le suma el concepto de lo necesario; esto es, de aquello que es y no puede ser de ninguna otra manera, es el ámbito artístico. Cuando Pareyson habla de la obra de arte en el sentido unívoco del proceso claro y definido, en que la obra antes de ser, ya es, y como quiere ser, se habla de esa formatividad que nos va a llevar a escoger la posibilidad para llenar un vacío.

³⁵ Como es el caso de la estética de Benedetto Croce.

antemano lo que está creando. Esto puede confundir la mente y hacer creer que existe una imagen ya formada frente a la cual se distinguen o se reconocen logros y fallos. Con independencia de que el tantear no carezca de guía, éste no se da de forma evidente.

Es decir, el artista sabrá que va por buen camino cuando llegue a donde tiene que llegar, a donde lo dirija la obra. El sendero nunca será seguro porque nada figurado lo ilumina, nada concreto lo señala a algo determinado, sino que, se va buscando y tanteando con una “única certeza: la de que, si la búsqueda fuese compensada por el descubrimiento, si la tentativa culminase en el logro, él sabría inmediatamente que ha dado en el blanco” (Pareyson, 2014, p.116). Porque solo cuando se logra la obra, el artista sabe que se dirigió por el camino adecuado. Y lo descubre y da en el objetivo al encontrar lo que buscaba. Ya que eso que se logra, ha de satisfacer en el artista esa exigencia que el logro mismo le demandaba y que no es una exigencia que proviene de una idea fantaseada. El artista reconoce con su obra que ha obtenido lo que buscaba, sin saber exactamente qué era lo que no encontraba. Ahora, se ha mencionado la palabra “ejecución” ¿A qué se refiere este término en la filosofía de Pareyson?

Para Pareyson (2014) la ejecución es, “el incierto camino de una búsqueda, en la que la única guía es la expectativa del descubrimiento” (p.116). Ciertamente, ejecución es aventura, pero no significa que no tenga guía o un criterio y esté comedia solo por el azar. De hecho, si no hay una dirección, no hay aventura ni tentativa, porque sería como un andar infundado y sin meta, cuando en realidad, la aventura tiende al descubrimiento. “Y una esperanza de éxito que son suficiente para orientarla, y la tentativa experimenta ya, de por sí, la atracción al logro” (Pareyson, 2014, p. 116). En vista de que, la naturaleza del proceso artístico se guía del presagio de la obra misma y de esa esperanza del éxito y expectativa del descubrimiento al que se refiere Pareyson, no se puede asegurar que la obra está o exista después de realizada y que el artista no es nada más que espectador de su propia obra.

Así pues, al profundizar en el concepto de ejecución, Pareyson sostiene que éste e invención son simultáneas, y comprender esta simultaneidad es incursionar en el fondo de los conceptos de forma formante y forma formada. Por el momento hay que fijarse en que, invención y ejecución, son dos procesos distintos, en que “la ejecución no es sino la reproducción de aquello que ha sido inventado; por un lado, la forma está ya antes de la ejecución” (Pareyson, 2014, p. 117). Es decir, de esta manera la ejecución procede como en un camino ya trazado. No obstante, también estos dos procesos, invención y ejecución, se unifican “hasta tal punto que la misma ejecución se carga de capacidad inventiva” (p. 117). Por lo que, en este aspecto, la forma está después de realizada y la ejecución ha de proceder como a ciegas, hasta su logro. Las consideraciones contrarias a esta, en las que se tienen en cuenta un solo punto de vista, se debe al prejuicio de pensar que la forma existe como formada.

Pareyson (2014) aclara que, “ciertamente, se tiene razón al afirmar que hay forma solo en cuanto formada, [pues] la forma o es obra cumplida o no lo es” (118); por lo tanto, se puede decir que hay forma y que hay obra de arte cuando esté terminada. Es así que, durante su proceso, todavía el artista no tiene su obra como tal, hay forma cuando esté lograda. Pareyson considera que, ante lo que es vago e impreciso, nada más hay forma al ser ya descubierta y ejecutada, porque antes solamente domina las intenciones de la fantasía; lo que no es suficiente. Para dejar a un lado lo que procede a la ejecución y al descubrimiento, y olvidar que solo se trata de deseos vanos, ya que existe también algo que anuncia y presagia la forma. Y tal presagio es el que orienta al artista y le da expectación de lo que va a crear, y aquello es lo que Pareyson ve como el “motivo”, donde la forma opera como guía del proceso que lo llevará a su completitud, a su conclusión y existencia. Igualmente, el tantear tiene el criterio del logro, donde el proceso de formación no es abandonado a sí mismo, sino que, y aun cuando tiene cierta aventura, es orientado y guiado por el éxito, pero no de manera evidente. Es de este modo que, se comprende la obra de arte

como logro de una serie de tentativas. El corazón del proceso formativo se puede ver en las siguientes dos preguntas:

¿Qué hay más paradójico que un proceso cuya única guía es su mismo resultado futuro, cuya única norma es algo que no existe todavía? ¿Cómo se puede pensar que la obra es al mismo tiempo resultado y ley de un proceso de formación? (Pareyson, 2014, p.121).

Las preguntas tienen sentido en la medida que, durante el proceso de formación la forma está y no está. Está porque desde que se comienza con la producción, la forma formante dirige al artista hacia ser ella misma; y no está, porque solo será cuando el proceso haya culminado. Así el artista no sabe cómo es exactamente su obra hasta que esté acabada. No obstante, de todo lo anterior Luigi Pareyson (2014) ve surgir una dificultad, y se pregunta “¿Decir que en el proceso artístico la forma es a la vez formada y formante no significa interpretarlo como un desarrollo orgánico?” (p.121). Y efectivamente es así, hay una organicidad del proceso artístico y esto es debido a que, en un proceso orgánico, el producto es al mismo tiempo productivo. Es así como también, las selecciones de las posibilidades se regulan por su finalidad interna, que resultará en su forma futura; y los movimientos que la forma reclama para su producción, suelen ir en una armoniosa conspiración. Es por ello que Pareyson ve una analogía en el carácter de la formación de una obra de arte y de un desarrollo orgánico.

Esto es, el movimiento que se da por medio del crecimiento y maduración que lleva al germen de la obra, y la constancia o permanencia de la forma, toda completa, toda entera, en cada uno de los momentos de la creación, como uno solo. Así que “el incremento no es una construcción que añade y compone, sino, un crecimiento que va del interior al exterior” (Pareyson, 2014, p. 122). La forma se crea así misma mediante va creciendo y mediante va madurando. La obra de arte “se presenta como la maduración de un proceso orgánico de la

que ella misma es el germen” (p. 133). Con esto, ¿No significa que la obra se hace a sí misma y no el artista? ¿Qué papel juega el artista en su obra entonces? Aquí se halla una dificultad, ya que, si la obra de arte se hace a sí misma, se podría pensar que la obra de arte es el protagonista del arte y no el artista y que éste solo obedece a lo que la forma le ordena hacer.³⁶

1.4. La obra de arte se hace por sí misma, y sin embargo la hace el artista

Pareyson (2014) afirma que este es precisamente el gran misterio del arte, esto es: “la obra de arte se hace por sí misma, y sin embargo la hace el artista” (p. 122). Si decimos, de un lado, que la obra se hace por sí misma se entiende que el proceso artístico de la forma, que es unívoca, que señala que cuando se desarrolla iría del germen al fruto ya maduro, la obra de arte crecería sobre sí misma. De otro lado, si decimos que la obra la hace el artista es, en cambio, entender el proceso como una serie de tentativas, ver las múltiples posibilidades y direcciones que tiene como opción la forma. Y, en la que se llega al logro de la forma por medio de la composición, la construcción y la unificación.

Sin embargo, un aspecto no elimina al otro, ya que, en el proceso artístico se da tanto, el desarrollo espontáneo como la dirección consciente, la multiplicidad de posibilidades como la evolución unívoca. Así como el crecimiento y maduración de la obra, sin dejar por fuera su construcción y composición. Aunque no parezca posible, lo cierto es que, estos dos aspectos tan distintos se complementan. De este modo, Pareyson (2014) señala lo siguiente:

³⁶ Como si el artista fuera solo quién se encarga de descubrir la obra sin inventar nada. Por tanto, como si solo asistiera a su producción, acompañando, ayudando, al crecimiento, a la maduración, movimiento y formación de la obra de arte.

El proceso artístico es aquel en el cual la mira de quien lo cumple está en ponerse en el punto de vista de la obra que él mismo va haciendo, el punto de vista que, solo si llega a ponerse en él, logra y hace que salga bien la obra. (P. 124).

Esto es, desde el punto de vista del artista, las tentativas se hacen presentes y está siempre la amenaza y la esperanza del fracaso, así como la del hallazgo y el descubrimiento. En realidad, todo consiste en dirigir un proceso hasta un feliz logro, encontrar dentro de las múltiples posibilidades una sola; la única que hará posible la forma. Y, al estar la forma ya hecha; es decir, la obra de arte terminada, desvanece todo indicio de tentativas, sobre todo las fallidas. Desaparecen igualmente las posibilidades estériles, como si se tratase de un proceso lineal, unívoco.

Desde el punto de vista de la obra de arte, es un crecimiento donde la formación determina las elecciones y el artista ha de saber que debe también interrogar a su arte para poder construir lo que falta. Y así dirigirse a buen término las exclusiones que impone la obra y, que a su vez tenga coherencia con su selección. Todo lo que desde el punto de vista del artista es motivo, proyecto, tentativa y logro, respectivamente, desde el punto de vista de la obra es, germen, embrión, organismo y maduración. Pues, el motivo es como un germen, el esbozo como un embrión en desarrollo, las pericias de sus tentativas como una ley de organización y el logro como el fruto de una maduración. Es así que el artista llega a saber que su obra está bien formada y es como debía ser.³⁷

1.4.1. Nacimiento del motivo de arte

³⁷ El artista se pone en el punto de vista de la obra cuando está finalmente lograda. El artista logra, además, un entendimiento sobre lo que ha creado, porque ese era el camino que debía tomar, el único posible, porque era el que la obra quería y que él, como artista, buscaba. De esta manera, todo fluye cuando obra y artista se ponen en plena consonancia.

Pero, ¿Cómo entender el motivo? o más bien, ¿cómo se dá el nacimiento del motivo? Resolver esta pregunta también ayuda a comprender cómo la actividad del artista que hace su obra y la de la obra que se hace a sí misma se ponen de acuerdo. Porque analizar el surgimiento del motivo, es necesario ubicarse al momento en que el artista inicia su proceso de formación. Gabriel García Márquez, por ejemplo, al referirse a su método de trabajo, dice que nunca sabe lo que va a escribir, entonces espera que se le ocurra algo. Y cuando por fin tiene cierta idea, después de juzgarla como buena, es decir, después de considerar que esa idea tiene potencial para llegar a algo, sea a cuento, a novela o relato, le da vueltas a esa misma idea y deja que madure. Un hecho que puede durar años. Pero, cuando ya cree tener algo concreto, empieza a escribirla.

García Márquez, señala que el escribirla es la parte tanto más aburrida como difícil, porque, le apasiona más cuando apenas esa idea le está dando vueltas en su cabeza. Pero ello se debe a que, al momento de transcribir su idea, muy posiblemente evolucione, madure mucho más, e incluso se transforme, o en el peor de los casos, que muera. Bien, esa idea es ese motivo que irá llevando a término cuando vaya plasmando sus obras³⁸. Para García Márquez, desde el instante en que el escritor posa sus dedos en la máquina de escribir, todo empieza a fluir. Cuando tiene varios temas con anticipación, como si una idea siempre le estorbara³⁹, las organiza poco a poco y con mucho rigor las revisa una y otra vez. Las notas periodísticas de García Márquez, son producto de un tipo de ejercitación, pues de esta manera no se pierde “la calentura del brazo”. Es por ello, lo de escribir todos los días la novela, hacerla con paciencia letra por letra⁴⁰.

³⁸ Discurso pronunciado en Venezuela y más tarde publicado en *El Espectador*. Se titula “Cómo comencé a escribir”.

³⁹ Entrevista con Juan Gustavo Cobo Borch, publicado en *El Espectador*.

⁴⁰ Artículo escrito por Gabriel García Márquez en *El País*, lleva por título: “Se necesita un escritor”. Aquí inscribe sus preocupaciones cuando se encuentra frente a la máquina de escribir.

Del lado de Jorge Luis Borges (1999), ha sido constante la pregunta de cuál fue el motivo que tuvo, para escribir “Pierre Menard, autor del Quijote”. En su *Autobiografía* se puede leer lo siguiente:

El día de Nochebuena de 1938 (año en el que murió mi padre) sufrí un grave accidente. Subía corriendo una escalera, y de pronto sentí que algo me raspaba la cabeza. Había rozado la arista de un batiente recién pintado. A pesar de que fui atendido en seguida, la herida se infectó y pasé alrededor de una semana sin dormir, con alucinaciones y fiebre muy alta. Una noche perdí el habla y tuvieron que llevarme al hospital para una operación urgente. Tenía septicemia, y durante un mes me debatí entre la vida y la muerte. Mucho después escribiría sobre eso en mi cuento “El Sur”. (P. 109)

Tanto en su *Autobiografía*, como en su cuento “El Sur” (donde, se puede suponer, presenta una idea de cómo le hubiera gustado morir), Borges cuenta que, al comenzar a recuperarse, se preocupa de no poder comprender nunca más un libro o una idea y quedar mentalmente invalido. Luego, se interesa por volver a escribir, pues, estaría completamente perdido si falla en la escritura de poemas y reseñas, considerando el hecho que para ese entonces se dedicaba a ello. Pero menos grave le sería fracasar en algo que no había escrito antes. Se dispone así, a escribir un cuento, el cual resulta ser “Pierre Menard, autor del Quijote”. Al respecto, comenta Ezequiel de Olaso (1994) que, “José Blanco, entonces secretario de *Sur*, solía contar que recibió, con sorpresa, un llamado ansioso de Borges para conocer su opinión sobre el trabajo que le había dejado para la revista” (p. 131). A lo que J. Blanco le responde a Borges que no había de qué preocuparse, ya que antes no había leído algo semejante. Consecuentemente, J. Blanco no duda en publicar el cuento en su revista. Borges, de esta forma, se ejercita para saber si lograría escribir algo y su motivo fue el temor de fallar.

Entonces, en el momento en que el artista tiene un motivo no está solo, se siente en compañía con la obra de arte, que como germen está por desarrollarse y hacerse y exige que se le haga como ella quiere. Esto se debe a que el motivo tiene su propia independencia, por lo que es deber del artista mantener esa independencia. Es así como, “todo el proceso artístico consistirá [...] en definir y determinar el motivo en esta independencia, hasta hacer de él una obra viviente de vida propia” (Pareyson, 2014, p. 124). Por ende, el motivo, sea que se presente con gran fuerza o por el contrario como una leve o tímida sugerencia, la realidad es que este motivo se posesiona del artista, que no puede sacarlo de su mente, hasta el punto de obsesionarle hasta cumplida la obra. Así como comenta Gabriel García Márquez en su artículo y entrevista ya citada; una idea lo persigue hasta que logra sacarla por fin, sea esta, en un cuento o una novela, como sucedió con *Cien años de soledad*.

A pesar de ello, el motivo no sería nada sin la actividad del artista, que es quien lo reconoce y así mismo quien lo acoge, además de esperarlo y prepararlo. Porque, primeramente, el motivo se presenta entre otros muchos motivos e ideas, por lo tanto, el artista reconocerá el que dará fruto en su obra de arte. Es por eso que, el valor del motivo dependerá de la atención prestada y de la acogida del artista.⁴¹ El motivo es algo que puede resultar de un modo o de otro, y si nadie reacciona simplemente se disuelve. Esto es evocar el motivo, hasta el punto de considerarlo solo como producido por el artista; y esto es tan así que, aun cuando llega de improviso y ha de sorprender al artista, y éste al acogerlo, comprende que ese es exactamente su motivo, y, que es lo que estaba esperando. A su vez, el motivo es de ese artista y de ningún otro, pero no por esto se olvida que el motivo actúa en su independencia durante la actividad de este.

⁴¹ Pues, el motivo es y vale, en cuanto es reconocido por la actividad del artista, a su vez el motivo debe responder a la expectativa del artista, quien lo espera. Ya que, para Pareyson, sin espera o preparación no surge el motivo o pasa desapercibido sin ninguna consecuencia. Hay una expectativa que exige un motivo, que nace de esa expectación y de esa espera, de esa preparación y fecundación, de esa atención.

Para Pareyson (2014), “Incluso las eventualidades del azar se transforman en gérmenes fecundos, de modo que puede estar en una espera confiada y tranquila” (p.125). Esto es debido a, una intencionalidad constante y formativa que el artista tiene impreso en su experiencia. El artista es el que encuentra motivos a su alrededor y por eso no es que se dedique a buscarlo desesperadamente. Nada más con el hecho de su contacto perceptivo en el mundo en que se halla envuelto, se sentirá importunado por motivos que no ha pedido y que más adelante se convertirán concretamente en una forma de arte.

Pareyson (2014) lo llama como una voluntad de arte que se absorbe en esa intencionalidad formativa de la vida espiritual del artista, convirtiéndose en una carga de energía, y, en “un modo de ver formando y de mirar construyendo, que convierte en motivo los más mínimos incidentes, y entra en escena a la más mínima ocasión” (P.125). Se trata de una espera activa y en constantemente movimiento, porque es toda la vida del artista sensible. Es decir, lo que ve, toca, siente, escucha y piensa girando en rededor del arte, de su arte en particular. El escritor pensará en formar palabras, el músico melodías, el pintor imágenes, el escultor en figuras, el bailarín en movimientos, el fotógrafo y el cineasta en imágenes movimiento. Entonces, la obra es parte de la vida del artista y una muestra del campo social del que es producto. Es un sistema de disposiciones, una suma de diversas experiencias. El arte es resultado de un amplio recorrido en un medio social.⁴²

En cuanto al desarrollo del motivo, se puede afirmar que también depende mucho del artista, y a su vez, del desarrollo dependerá el cumplimiento de la obra. Puesto que, del desarrollo que se exige se define una forma. Y solo entonces, en el desarrollo se definirá, igualmente, su propia forma. Es por eso que no se le dá un desarrollo arbitrario y no se dirige a caminos distintos a los que requiere y exige el motivo mismo. Por tanto, el artista

⁴² Si se ve de este modo, se puede pensar que el motivo, está condicionado por un habitus del agente social, al decir de Pierre Bourdieu (1995). Por supuesto que es una idea que habría que estudiarse más a fondo, no obstante, cabe comentar que, en *Las reglas del arte Génesis y estructura del campo literaria*, definido como: “un conjunto de relaciones históricas depositadas en los cuerpos individuales bajo la forma de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción” (p. 23).

halla el único modo que permite el logro de su obra de arte. Se trata de un germen a desarrollar más que de un problema a resolver y se pueden dar muchos casos. Puede ser que, por ejemplo, se escoja una posibilidad estéril; o puede suceder que, no se tome la decisión adecuada, sino que esas decisiones terminen en fracasos.

Por otro lado, se puede resultar evocando la posibilidad buena o puede que, entre los múltiples posibles desarrollos, el artista se termine desorientando y el motivo que parecía ser fecundo resulte completamente estéril. O puede que, “*el perseguir las distintas posibilidades, se le ocurra trazar un esbozo*” (Pareyson, 2014, p. 126). Esbozo que, tendría como resultado una forma completamente diferente a la que inició el motivo y hasta puede terminar en otro proyecto de formación, dejando atrás el primero⁴³. Como es el temor de García Márquez, al momento de plasmar sus ideas al papel y que estas no lleguen a ser tal cual como las presiente.

Ya que solo mediante el reconocimiento se opera y se actúa, esto a su vez significa, por un lado, que, sin las tentativas la ley de la organización no es nada. Por otro lado, sin la búsqueda del germen termina siendo estéril. De esta manera, el motivo opera desde la actividad del artista y fuera de éste. Asimismo, la actividad del motivo tiene sentido como actividad del artista. Entonces:

Se trata ciertamente de un desarrollo unívoco del cual cada movimiento es necesario; pero tal necesidad y univocidad el artista la llega a ver solo si ejecuta y cumple él mismo el movimiento requerido y no antes. Toda operación lograda se le desvela una vez hecha. (Pareyson, 2014, p. 127).

⁴³ Al respecto, comenta Pareyson que, en el caso de que el artista no quiera abandonar ninguno de estos, ni el primer motivo ni lo que resultó con el esbozo, la obra será monstruosa y el artista no llega a acabar la obra nunca. Esta situación es debido a que el desarrollo que requiere el motivo no tiene una ley, pero a pesar de ello se debe reconocer un motivo y encontrar un desarrollo.

La obra no se verá antes de ser hecha, es decir, antes de convertirse en forma, en obra de arte. En suma, el artista para saber cuál es la formación de su obra y cuál es su forma, debe dedicarse a hacerla y ver que solo esa era la manera de hacerla. Pareyson (2014), declara que, “meticulosa espera del motivo es en el fondo toda la vida del artista” (p.128) y, además “su modo de mirar, pensar y sentir está ya dirigido y tendente a la formación” (p. 128). Pero esta espera se evidencia en lo que Pareyson llama “ejercitación”, que es el proceso de interpretar la materia del arte. Es donde el artista hace un estudio en las que se pone a prueba las posibilidades de la materia y del propio artista.

1.5. “Ejercitación”: proceso de interpretar la materia del arte

Para ofrecer una imagen general de lo que es la “ejercitación”, cabe traer a cuestión unos ejemplos. Empezando y recordando lo que se comentaba párrafos arriba⁴⁴ de Gabriel García Márquez, sobre la creación literaria. Se decía que se ejercitaba dedicándole tiempo y escribiendo su obra casi todos los días; pues esta, es su forma de no perder el hilo entre las ideas y su brazo. También, es una forma de ejercitar la materia de su arte, que, en este caso son las palabras y las letras. Otro ejemplo es la labor literaria de Jorge Luis Borges, un autor que casi siempre al iniciar una nueva escritura lo hace pensando que son ejercicios, pero, con esa forma de ver su actividad de sentarse a escribir, está resaltando la importancia que significa hacer esos ejercicios de escritura.

Con todo, hay que entender que durante la ejercitación no se pretende producir la obra como tal, se trata de incursionar una técnica que puede acoplarse o incorporarse a una formación. Se pone a prueba una técnica o un estilo conocido o se sigue las maneras tradicionales en las que se suele elaborar, por ejemplo, un poema siguiendo las métricas ya

⁴⁴ Pensamientos que se pueden leer en el escrito “Se necesita un escritor”, publicado en El País. Y en la entrevista con Juan Gustavo Cobo Borda, en *El Espectador*. En el presente trabajo se encuentran citados en la página 32.

establecidas. Existen artistas que exploran lugares que antes no se habían preguntado si quiera y así construyen y reconstruyen, inventan y reinventan lo que más tardes se convertirían en nuevas reglas y obras formadas.

Un ejemplo de exploración, es H. G. Wells con su libro *La máquina del tiempo* de 1895, donde bien este autor se distingue de los demás escritores de ciencia ficción por implementar en su narración detalles que antes no se trataban en este tipo de literatura. Orlando Mejía Rivera (2012) comenta al respecto que: "...lo que hace que la obra de Wells inaugure la literatura moderna de CF es la nueva comprensión que tiene el viajero de lo que es el tiempo" (p.5)⁴⁵. Se suele pensar de Wells que lo fascinó de su libro era los viajes en el tiempo, o la creencia de que fue el primero en hablar de máquinas para viajar, Orlando Mejía Rivera (2012) hace notar que estas ideas ya se venían trabajando con autores como Samuel Madden o Enrique Gaspar. Y escribe que "En 1895, ningún hombre de ciencia sabía, ni había soñado siquiera, que el tiempo absoluto de Newton se podía convertir en una dimensión temporo-espacial relativa" (p. 5). Es decir que, H. G. Wells incursiona lugares que antes otros escritores no habían recorrido, ve al tiempo como una cuarta dimensión, reconstruyendo así, una teoría de la ciencia en un mundo de ficción.

Volviendo a las ideas filosóficas de Luigi Pareyson, con lo anterior se ve que, la ejercitación hace del procedimiento artístico, un modo de esperar el motivo y de esperarlo activamente, ya que es una estimulación. Ya decía Pablo Neruda, que la inspiración llegaba, pero debía encontrar al artista trabajando⁴⁶. Análogamente, Pareyson ve la ejercitación como una provocación de la materia y una evocación del motivo, en el que es incierto en cuanto tiempo se tendrá un algo concreto.

⁴⁵ Del libro *Cronistas del futuro. Ensayos sobre escritores de ciencia ficción* de Orlando Mejía Rivera.

⁴⁶ En el libro *Cita-logía* de Eduardo Palomo Trigueros, se puede leer la frase de Neruda que dice "La inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando" (p. 169).

No obstante, ha sucedido que, de la ejercitación han salido grandes obras, pero también, resulta que otras veces, ideas que parecían ser grandes motivos y artes, en realidad no son nada más allá de una simple ejercitación. Explica Pareyson (2014) que, “respecto del motivo, el proceso de ejercitación es de simple espera, aunque atrayente, inspiradora y sugerentes, mientras que el proceso de producción es de desarrollo, aunque tentativo, aventurado e incierto” (p.139). Es decir, para Pareyson la diversidad entre ejercitación y producción de la obra, se halla en la dirección intrínseca que se les dé, uno como espera y el otro como provechoso en tentativas y además aventurado.⁴⁷ En este punto, Pareyson habla también del papel que juega la improvisación y su relación con la ejercitación en la obra de arte.

1.5.1. La improvisación: una forma de ejercitación

La improvisación pone al descubierto lo evidentemente característico del proceso de formación, esto es, “el punto decisivo en que la materia puede o imponer su propia voluntad o dejarse dominar” (p.130). Lo que se explica en lo siguiente; para Pareyson (2014) el artista que domina la materia es aquel que la secunda, pero, ¿y cómo así que la secunda? Pues, haciendo que no se imponga y, que nada más sea una sugerencia. Sugerencias de las que se les pueda sacar cosas interesantes, pero no más de ello, no pretender tener con eso el arte ya formado. Es decir, que si la materia impone su propia voluntad puede llegar a que el artista se acostumbre a hacer las cosas de una manera. Por eso, el artista debe tener el control y saber que la improvisación es simplemente un modo de ejercitación, un modo de cultivar su talento y no por el contrario, frustrarlo con medidas y técnicas.

⁴⁷ Hasta aquí se puede resumir que, la ejercitación se debe pensar y ver como una espera activa, evocadora y fértil, por lo que también cabe entender que no es en vano el trabajo que realiza la ejercitación. Pareyson (2014) señala en la ejercitación un aspecto paradójico, dice que este es como “un hacer que no logra todavía [...] ‘hacer’” (p.129), ya que la materia en la que se trabaja no es todavía arte, por lo tanto, no es un modo de formar, sino ejercicio de estilo. Es evidente, con lo que se logra saber de la ejercitación que, la disciplina estimula la creatividad, nos dice: “el esfuerzo puede traducirse en descubrimiento y la materia consigna ser sugerente” (p.129). Es así para Pareyson (2014) que la constancia en algo puede convertirse en una gran invención.

El que improvisa, “debe, en principio renunciar al propósito de querer o prevenir... lo imprevisto. Desde el comienzo debe disponerse a “aceptarlo” justo para no tener que padecerlo” (Pareyson, 2014, p.129). Es decir, el artista no se dejará llevar o vencer por la materia, pues, el dejarse ganar por ésta, es algo fácil de suceder porque las improvisaciones terminan siendo, en muchos de los casos, una fórmula segura. Pareyson (2014) señala que, desde la extemporaneidad en la improvisación, la materia puede ser nada más que prolongación, por un lado. O puede que, se eleve y pase a ser de simple evocación a ser producción del motivo, de otro lado.

Consecuentemente, con la improvisación el artista cuenta con lugares comunes, a los cuales recurrir una y otra vez; todo se vuelve asociaciones y reminiscencias. Un ejemplo, pueden ser los músicos de jazz, quienes cuentan con algunas partituras base con las que improvisan en la mayoría de sus conciertos, como es el caso de Gary Burton. O, como el pianista Cucho Valdés, que en el Festival de Jazz de Barcelona improvisa algunas canciones en honor a Bebo. En particular, la banda de rock Cream se presentan en 1968 en el Royal Albert Hall, y allí hacen una improvisación competitiva entre los mismos integrantes del grupo, para ver quién saca una mejor nota. Con Eric Clapton de guitarrista y vocalista en ese momento clave de la banda.

De manera más local, se puede hablar de la danza y el trabajo de Marta Ligia Gómez, quien ha participado en algunos eventos del Parque Cultural del Caribe con sus presentaciones, las cuales incluyen algunas ideas de la danza contemporáneas, el teatro, pero, sobre todo, su idea y tesis del movimiento se halla en la improvisación. En sus presentaciones se improvisa la mayoría de la estructura del show, el cuerpo y sus movimientos. No obstante, siguiendo con el argumento de Pareyson, el cuerpo necesariamente tiene aprendido ya algunos de sus movimientos, con los que irá armando el resto del baile. Desde la poesía popular se puede hablar de los decimeros de la costa

atlántica colombiana, donde hay un festival para la improvisación de versos, mayormente, en octosílabo. No obstante, se siguen de ciertas palabras o rutas para componer tales canciones. En Soledad, Atlántico se le guarda gran respeto a Gabriel Escorcía Gravini, quien escribe “La gran miseria humana”, y la cual va a motivar a las siguientes generaciones a escribir y recitar décimas.

Pareyson considera que, en rigor, la pretensión de la improvisación es mantenerse alejado de la sumisión de las aportaciones de la materia⁴⁸, pues, en sí la improvisación no sería entonces un espíritu acomodadizo. La improvisación mezcla la decisión con la ductilidad, como también mezcla la elasticidad con la prontitud, e igualmente mezcla la adaptación con la vigilancia. Si el artista se halla desprevenido dejará escapar un momento de fertilidad para el arte, es por eso que siempre se encuentra preparado, porque así puede “volver toda circunstancia en ocasión, todo accidente en posibilidad para convertir una cadencia feliz en una virtualidad sugestiva” (p.130). Es con respecto a esto que el artista es vulnerable de dejarse llevar por la materia, permitiendo que lo domine. El artista debe saber tomar de la ocasión que se le presenta para subyugarla, es decir que, la improvisación es una forma de ejercitación.

1.6. La inspiración en la teoría de la formatividad

Hay que preguntarse ahora: ¿Qué papel juega la inspiración en todo esto? O mejor aún, ¿Qué es para Pareyson la inspiración y cómo entra en su teoría de la formatividad? Pareyson (2014) cree que la inspiración es una actitud, además, el “que el motivo tenga una independencia propia y reclame su desarrollo es lo que se suele llamar inspiración” (p.131). Esto es, no se trata entonces de un ente divino, la inspiración es ese motivo que se presenta de improviso y se hace perentorio. De esta forma, entre más sorprendente es, más su aparición se adhiere al artista y se apodera de él.

⁴⁸ Tales como las palabras, los sonidos, los colores; a partir de ellos, en la improvisación, el artista se ve tanteado a recurrir constantemente a la memoria y a la convención. De esta manera, colecciona lugares comunes, asociaciones automáticas y formulas.

La inspiración colma el ánimo del artista, al tiempo que lo satisface, “y mientras lo exalta por encima de sí mismo, lo dispone y lo estimula a obrar” (Pareyson, 2014, p.131). Por eso, la inspiración es una actitud, ya que el artista inspirado es más concentrado y productivo. El artista se siente seguro de lo que hace y se siente ágil en cada uno de los momentos que traza, se halla feliz con lo que le resulta, e incluso encuentra todo un poco más fácil y se hace ajeno a las fatigas y a las dudas; además de no encontrar obstáculos. Por consiguiente, el artista durante la inspiración es “tan absorto en su propio objeto y arrastrada por su propio impulso, que provocaría más maravilla un fracaso que el mismo logro” (Pareyson, 2014, p.131). Tanto es así, que la atmósfera que ofrece la inspiración es ausencia de esfuerzos, es decir que cuando el artista se siente inspirado todo le fluye naturalmente.

De la misma manera, entre el análisis de la creación de la obra de arte que hace Jean-Paul Weber (1966), se encuentra la reflexión sobre el problema de la inspiración en los artistas. Dice que hay que escuchar a Vigny cuando habla de que ““La dicha de la inspiración, que sobrepasa en mucho al delirio psíquico correspondiente que nos embriaga en los brazos de una mujer.””⁴⁹ (p. 60). En efecto, es más fuerte la elevación moral que la física, un delirio con figura femenina y eso es la inspiración, posesión. Así mismo, Weber cita las ideas de Nietzsche, quién posiblemente tenga la descripción más completa sobre la inspiración en el artista. Escribe Jean-Paul Weber (1966): “...Nietzsche, al hablar ... de su ‘experiencia de la inspiración’ [dice...] Por poco que conservemos un resto de superstición, no sabremos, ... defendernos del sentimiento de que no somos sino la encarnación, el portavoz, el médium de poderes superiores”.(p. 61)⁵⁰. Aquí se hace ver que no se sabe cómo responder al hecho de que el artista sienta que es inspirado por algo exterior a él, aunque venga desde lo más profundo de su ser. Pues, lo cierto es que en pleno siglo XIX no

⁴⁹ Vigny citado por Jean-Paul Weber en *La psicología del arte*

⁵⁰ Weber cita *Ecce Homo* de Nietzsche.

se tenía claro tal experiencia, pero a la vez es innegable la fuerza que se puede llegar a creer sobre seres superiores que dirijan la creación artística.

En la concepción platónica, Weber (1966) hace hincapié en la obra de Ion. Dice: “Patón, ve en la inspiración una sinrazón, un éxtasis” (p. 59). Es decir que, para el poeta era fundamental desdeñar la razón, que se encuentran poseídos e invadidos por los Coribantes. El poeta no crea nada sino no es inspirado por un dios y que además debe perder la razón, porque de lo contrario no logra absolutamente nada⁵¹. Por otro lado, están también los estudios de Elena Oliveras (2005), que se pregunta “¿El arte, es principalmente fruto de la inspiración o del trabajo, del tanteo o de la organización?” (p. 132).⁵² Oliveras dice que la búsqueda de los fundamentos del arte y de los mecanismos de la creatividad son una problemática de la Estética y de la Filosofía del Arte, y que se trata de discusiones planteadas desde la época de los presocráticos, que asiduamente, a través del tiempo, cobran vigencia con el avance de la crítica literaria. Para Oliveras, estas teorías pueden ser agrupadas en tres grandes grupos.

Por un lado, las posturas racionalistas, destacándose la ‘Filosofía de la composición’, de Edgar Allan Poe, donde el arte es concebido como un producto consciente, realizado con la precisión de un problema matemático. A este grupo también pertenece Paul Valéry, con su teoría de la construcción. Valéry admitía, como es sabido, que en el acto de crear podían existir ciertas improvisaciones o juegos de azar. Un segundo grupo hace predominar lo irracional en la creación artística, y lo constituyen quienes se

⁵¹ Entre otros muchos autores que cita Weber, se encuentra G. Eliot, quién pensaba que había algo fuera de ella que la tomaba como instrumento dirigido por el espíritu que le apoderaba y la inspiraba. Y a Ch. Maurras, para quién el estado lírico es una embriaguez, una obsesión y una posesión de algo lejos de sí mismo. Weber, Jean-Paul (1966), *La psicología del arte*.

⁵² Con esta pregunta empieza la filósofa argentina Elena Oliveras (2005) el capítulo ‘Teorías sobre la creatividad’, de su libro *Estética: la cuestión del arte*.

identifican con los planteamientos plasmados por Platón en el *Ion*, donde se formula la concepción del artista como médium.⁵³

Elena Oliveras, examina la teoría de la inspiración del *Ion*, al igual que la de las cuatro formas de manía ofrecidas por Platón en el *Fedro*. Contraponiéndolas con el pensamiento aristotélico de la habilidad técnica humana, el conocimiento y la aplicación de reglas. De este modo, Aristóteles, en la *Poética* se propone hablar de la poesía y de sus diferentes tipos, pero termina refiriéndose más que nada sobre la tragedia. En el primer capítulo, Aristóteles trata sobre las formas de la poesía y de los medios de la mimesis. En el segundo capítulo, se puede leer sobre los objetos de la mimesis; y el tercer capítulo sobre la forma de la mimesis. Ya para el cuarto capítulo, se especifica sobre el origen de la poesía y de la tragedia. Para los siguientes capítulos, Aristóteles presenta una relación entre la epopeya y la comedia con la tragedia. Después, se define la tragedia y sus seis partes, siendo la fábula como una de ellas y la más importante.

Como se puede ver, la *Poética* tiene un estudio más sistematizado sobre lo que se considera qué debe hacer el poeta y, por ende, de su creación poética. Pues, más adelante habla sobre la trama, la estructura y los efectos emocionales que debe tener la poesía y la tragedia. Asimismo, Aristóteles presenta, después de tratar el problema del pensamiento, una relación sobre la retórica y la poética y el lenguaje. También, se expone sobre la palabra y se le da una gran importancia estilística, pues, con ello se llega a la creación de metáforas. En las últimas partes del texto mencionado, se hace necesario un estudio sobre las semejanzas y diferencias entre los géneros de la tragedia y la epopeya. El asunto es que, en la *Poética* de Aristóteles hay una idea más clara del quehacer poético y de los temas que debe tratar un poeta en comparación con un filósofo o un científico. Aunque todos ellos escriban en verso el tema tratado en sus obras es lo que termina por definirlos.

⁵³ También se examina, como parte integrante del segundo grupo, los dos tipos de creación, la visionaria y la psicológica, del psiquiatra Carl Gustav Jung, para quien el inconsciente se manifiesta en la obra de arte.

El tercer grupo dentro del parámetro trazado por Elena Oliveras, es el que hace prevalecer la intuición, el azar y la ocurrencia instantánea en la creación artística. Allí Oliveras examina el pensamiento de Luigi Pareyson y su teoría de la formatividad. Una teoría que se encontraría en medio de estos dos polos que sugiere Oliveras.⁵⁴ Es así que para Pareyson (2014), esta felicidad que al comienzo brinda la inspiración y esa felicidad de operación del motivo, es suficiente para declarar que el arte nace de un ardor repentino, lo que hace difícil diferenciar entre el arte y el solo ingenioso artificio. Dice: “como si el artista fuese solo el invadido inconsciente o el sabio artífice, y la inspiración tuviese que elevarse a *théia moîra* o reducirse a un *traivaller tous les jours*” (p. 131). Pues, ese ardor repentino del arte hace que se deje por fuera los momentos de la operación de la obra y se le otorgue solamente a la inspiración. Pareyson hace ver que, este comienzo feliz, esa facilidad en su operación y ese sentimiento de gratitud ante este hecho, es también lo que ha causado que a la inspiración se le dé un significado romántico, por un lado. O platónico, por el otro lado, como si el artista se encontrara poseído por algo exterior a él, y lo dominara y actuara en su lugar.⁵⁵

Pareyson (2014) también señala que a pesar de que es cierto que el nombre inspiración, significa “evocador de demonios y números de ‘entusiasmo’ y ‘manías’, por lo cual, el ánimo del artista se siente como colmado y poseído por una revelación trascendente y elevado y arrastrado por un poder extraño y superior” (p.132). Más cierto aún es que, todo ello, es decir, toda esa facilidad del comienzo, ha de depender de la actividad del artista. Empezando por el hecho de que prepara su ánimo para poder reconocer esa felicidad y acogerla, atraerla y brindarle un lugar donde puede germinar y madurar. “Así el

⁵⁴ Es fácil deducir que Oliveras leyó a Weber. Esto debido a que, Weber fue uno de los primeros estudiosos del arte en analizar, desde una estética, pero sobre todo (él dirá que únicamente) desde una psicología, el problema del genio y el destino del artista y el problema de la inspiración, la creación y la obra, el artista y el público; lo que Elena Oliveras interpreta y divide como los polos opuestos.

⁵⁵ Con el romanticismo, en los siglos XVIII y XIX, se defiende la teoría del genio y de la inspiración, como es el caso de Marsilio Ficino. Muchos siglos antes de Ficino, Demócrito dirá, primero que Platón, que no hay poetas cuerdos y su inspiración nace al inspirar el aire. Para algunos pensadores, que la poesía es una bella locura. Por su lado, Shakespeare la ve como un bello frenesí. Eliot creía que alguien se apoderaba de sí.

artista siente su ánimo colmado de aquello que él mismo ha esperado con confianza” (Pareyson, 2014, p.132). Asumiendo de esta manera un ritmo exaltado y elevado por sus mismos resultados, y alejándose por completo de la idea del dominio de un dios superior. En conjunto, los artistas creen estar poseídos e impetuosos por el numen, cuando en realidad no es una explicación del hecho de inspiración. Es decir, se trata de una actitud completamente natural de quién es artista y que se refleja en su trabajo y en su arte. Es más bien una relación recíproca entre receptividad y actividad. Es una dedicación, que conduce a un movimiento y, por tanto, estimula a la acción.

Por consiguiente, la felicidad en el inicio de toda creación, así como la facilidad operativa, el ímpetu y la urgencia del motivo, el impulso y la vena del formar, el hormé son, al fin y al cabo, aspectos de la inspiración. Por ello, “los que sostienen el furor poeticus y los que defienden la longue patiece, pueden ponerse de acuerdo en la medida que no se pretendan sino acentuar uno u otro aspecto de la formación de la obra” (Pareyson, 2014, p.135). Y esto debe ser así porque, el uno no necesariamente suprime al otro, la inspiración no suprime la tentativa, e igualmente la paciencia no anula a la espontaneidad. Por eso, la obra de arte se logra cuando el artista, al hacerla, la hace como si se hiciera por ella misma.

1.7. Conclusiones del primer capítulo

Para Pareyson son tres las definiciones del arte dentro de la historia de occidente. A veces éstas se complementan y otras veces se contradicen, pero se mantienen como las tres tesis centrales sobre el arte. La primera definición, considera el arte como un hacer, la cual se aproxima muchísimo a las ocupaciones manuales, ocasionando una confusión entre arte y artesanía. La segunda definición, ve al arte como un conocer. Allí, el hacer resulta trivial, el arte es un aspecto de la realidad y el artista es un ser inspirado, un iluminado y un visionario. En la tercera definición, el arte se considera como un expresar o como un sentir, donde lo que vale es expresar el estado interior y anímico del artista.

Así pues, con Platón se considera que la característica de artista es “saber hacer”. Con Aristóteles se afirma que, si bien el arte es “saber hacer” también es “hacerlo”. Con el Renacimiento se destaca el arte en su alcance estético, manual e intelectual. Es decir, el cuento, la pintura, o la melodía se encuentran en la mente del artista, pero no llegan a ser arte y más aún, no llegan a una perfección, si no se realiza la obra que se tiene pensada. De esta manera, se retorna al “saber hacer” junto con el “hacer”. El arte no puede reducirse a cognición o a contemplación. El arte revela sí, pero esto es gracias a que las obras son creadas, a que son constructivas. Pareyson dice que, en el pintor, su ver y contemplar se han de prolongar en el hacer. Al respecto de estas reflexiones, y si se piensa en lo que expone Pareyson y en lo que dicen sus intérpretes, su definición vendría siendo un hacer acompañado por el conocer y el saber hacer.

Asimismo, para discernir sobre la estética de Pareyson hay que entender la relación que hace entre el arte y la naturaleza. Asunto que debe verse primero, antes incluso de entrar en lo que es para Pareyson forma, como se ha desarrollado en el presente capítulo, o de saber con precisión en qué consiste la obra de arte para su teoría, o la relación que fija entre arte y mundo. Esto último quiere decir, la relación que se halla entre la obra de arte y las demás formas en el mundo. En la teoría de la formatividad, se sitúa la obra de arte en el mundo, porque la obra trata de una cosa entre cosas. Bien de una cosa viva y desde esta premisa está la relación entre naturaleza y arte. Existe una coalición entre las obras de arte y lo que Pareyson llama “cosas de la naturaleza” y, entre ellas se cumple una “semejanza” junto con una “solidaridad”.

De esta manera, las obras de arte se sitúan entre las cosas y viven en el mundo. El artista integra su arte cuando forma y estas obras son pura existencia al igual que las cosas en la naturaleza, que son parte de una presencia física. Las obras de arte, son presencia real que residen en el mundo. De esta idea cae resaltar que, así como hay una semejanza entre la obra y las cosas de la naturaleza, también hay unas claras desemejanzas. Entretanto, el total

de la naturaleza fluye, la obra de arte se mantiene de la misma manera que ha sido creada, mientras esté concluida. El movimiento en el arte es en la medida en que inspira a otras obras de arte. Otra semejanza es que, la obra de arte existe en un submundo artístico, sin dejar de pertenecer al mundo real. En cambio, las cosas de la naturaleza solo pertenecen al mundo físico y real. Además del mundo en general.

Ahora, hay que detallar en cuáles son los rasgos de la obra de arte. Como se decía, Pareyson utiliza el término “forma” en la obra de arte, para vincularla al mundo y para insistir en la existencia concreta que ha de tener como cosa real. Consecuentemente, la obra de arte es forma viva y presencia real; es una cosa en sí, con su ser propio. A partir de esto, la obra de arte se entiende también como medio de comunicación, de conocimiento e incluso de expresión. Un medio de divulgación de imágenes, ideas y sentimientos. Para Pareyson, la obra de arte es organismo dotado de una finalidad interna, y, con una existencia propia y una vida independiente. No se trata de un cuerpo inanimado al que se le da vida, es una existencia viva, que, además, puede vivir siempre. Así mismo, la obra de arte es modelo, porque inspira a crear otras obras de arte, igual de independientes a sus precursores. Una obra de arte es una forma de arte, una obra lograda y acabada.

Con todo, es pertinente preguntarse ¿no puede haber arte si no hay materia? Pueden estar los sentimientos, se puede estar comunicando algo, pero ello no será arte si no tiene una materia. El arte toma una forma y le da vida. Formar es formar una materia. Por tanto, la obra de arte es materia formada, a su vez, para formar es necesario una materia. Si se tiene que, en la escritura la materia son las palabras y de las que el poeta se apropia en función de lo que va a crear, éste formador de literatura ha de buscar las palabras para el verso que le exige una forma. Por lo que, el escritor cede a las circunstancias de la materia, a medida que se va formando; cumpliéndose una mutua asistencia entre la materia y el propósito formativo.

Así, se hace obra de arte a partir de una materia pura, física y sólida. Una materia antecesora como las palabras, los sonidos, los colores, las texturas, etc. Una materia física que, para Pareyson, después de formada no es más que forma. Con todo, Pareyson pretende una consonancia de lo espiritual y lo material del arte; no quiere reducir el arte a solo técnica. Piensa que el misterio del arte se debe a esa sincronía entre lo espiritual y lo físico. Es vital para la obra de arte tanto lo material como lo espiritual, tanto el cuerpo como el alma, por lo que estos se hacen inseparables. No se puede mermar la estética a una espiritualidad, o solo a un materialismo, por otro lado. O, solo a intimismo, tecnicismo, como tampoco a puro virtuosismo.

La obra de arte es materia y espíritu, a la vez que es fisicidad y personalidad, objetividad e interioridad. Pareyson piensa que pretender separar la obra de arte de su correspondiente materia sería imposible, porque eso significa buscar un espíritu diferente al de la obra. Y negar que la obra es presencia física, adopción y formatividad. Esto es así, porque el arte es resultado de un hacer, como es mundo, es sensibilidad de una persona, un sentido personal de alguien sobre los objetos.

El artista acciona sobre la materia y culmina en el momento en que su obra se identifica con la materia. La cual se identifica con su espíritu. Es decir, los sonidos, las palabras, los colores, los mármoles, son compuestos de un determinado modo. Esta actividad del artista o de la persona sobre la materia, es el que le da sentido a esa materia; es el artista el que adjudica significado vivencial y espiritual a la materia. Ésta, que se encuentra pura, y en donde el artista dialoga con ella, para formarla y transfigurarla en obra de arte.

Para Pareyson, sin la mirada formativa de la persona artista, la materia no tendría nada que decir, ni expresar; es decir, no tendría vida. La mirada y el trabajo de la persona da origen a la obra de arte y a su unidad. Y, como la obra es resultado de un proceso y su

sentido de ser es en cuanto que es resultado de un hacer sobre los elementos en tensión de una materia pura, el arte ubica al espectador lector con el autor y su acción. Este proceso, que da origen a la obra de arte, es una concepción dinámica de la belleza, lo que significa que la obra desde su formación está en constante movimiento.

La formatividad es definida por Pareyson como un hacer, que mientras hace, inventa el modo de hacer. El artista es como si hiciera y pensara al mismo tiempo. Es decir que, la producción del arte, es también invención. Es un producir del arte que está más allá del simple hacer, porque la invención le es esencial. La formatividad es un hacer ingenioso, creativo, inventivo y original. No se trata de efectuar algo que ya esté planeado, sino de algo que es ocurrente e inventivo. Solo escribiendo, por ejemplo, se halla el poema, solo pintando se inventa el cuadro, etc. La formatividad de Pareyson, cumple con unos criterios para que se dé la obra de arte. Los cuales son: hacer, inventar y lograr.

Para sintetizar, se tiene que la forma de la que habla Pareyson se caracteriza por ser un hacer estético. Esto es, la obra obedece una forma que es dinámica y tiene sentido al ser resultado de un proceso creativo. La forma, en primer lugar, es una estructura en movimiento y es organismo en toda su totalidad. Es todo el ente, lo que implicaría que el ente sea la materia formada. En segundo lugar, la forma se define como resultado de un proceso de formación. De un proceso creativo que se emancipa de su creador y hay un indicio que orienta el proceso de producción de vida y sentido. Por ello, la forma no se debe considerar así, si no es percibida como una actividad que concluye, pero que, a la vez incluye ese movimiento de producción que hace parte de su origen y que la conduce a su éxito. Es decir que, además de ser resultado de un proceso, la forma es éxito, es logro y es dinamismo. La teoría de la formatividad enfatiza en el concepto de indeterminación de la obra, por eso, ésta existe desde un principio en tanto idea que se mantiene y al mismo tiempo guía al creador.

En efecto, la obra de arte “es” y “no es”. Lo cual, está directamente involucrado con las nociones de forma formante y forma formada, donde el proceso de producción, entendido como la realización de un motivo, la obra es dada por la forma formante. Ésta, le da forma a la obra de arte antes de llegar a ser forma formada. Entonces, la obra “es” porque desde que se comienza con la producción, la forma formante dirige al artista hacia ser ella misma. Y “no es”, porque solo es cuando el proceso haya culminado. El artista no tiene una idea completamente nítida de cómo es su obra hasta cuando la haya logrado de formar. La obra la hace el artista, mediante se va haciendo ella misma. Es decir, un indicio ha de orientar el proceso, es sabido ya que es el tanteo y la organización de creador es lo que finaliza la obra.

2. SEGUNDO CAPÍTULO

EL ARTE POÉTICA DE JORGE LUIS BORGES: LA CREACIÓN LITERARIA Y LOS MODELOS DE METÁFORAS

2.1. Tradición filosófica sobre la literatura: revisión de términos básicos

Como primera medida, cabe hacer una revisión de los términos “poesía” y “poeta”. Es decir, cómo ha evolucionado su concepción al pasar de los años. En el “Ion”, y en el “Banquete”, así como en el “Fedro” y en algunas de las partes de *Leyes* y “Carta VII” de Platón, se encuentran postulados frente a la poesía. Con Platón se llega a conocer a detalle sobre los rapsodas; con Aristóteles, por otro lado, sobre la poesía trágica.

Siguiendo esta dinámica, en la *Retórica* y en la *Poética* de Aristóteles se hallan aportes que son fundamentales a la estética. Y, en la *República* de Platón, se puede sacar una teoría del arte; especialmente con la literatura y la épica. Mientras que, la palabra “república” en griego es *politeia*, que implica una reflexión de lo que es mejor para la organización de una ciudad; Platón habla del quehacer del poeta y su importancia en la polis. “Poética”, por su lado, tiene una doble acepción. De un lado, trata sobre una teoría literaria y la naturaleza de la poesía. Por otro parte, se refiere al quehacer del artista, expuestos por los mismos poetas, a través de sus obras.

A partir de las dos acepciones de la palabra “poética”, se definen también sus variantes. En el caso del término “po^oiesis” se comprende como composición literaria; y, asimismo, es la acción de crear, fabricar, hacer. Ahora, “po^oi^oetes” hace referencia a un creador y hacedor de poemas, e igualmente, señala al poeta mismo. “Po^oi^oema”, significa acción, obra y además es el poema en sí. Pero, todo ello surge después de que a los poetas se les llamara “aedos”, como queda registrado en la *Iliada* y en la *Odisea*, ambas obras atribuidas a Homero. Los poetas son nombrados primeramente aedos y para la sociedad

griega son vistos como los portadores de la verdad, ya que su inspiración proviene de las musas. Por ejemplo, en la *Odisea*, se lee lo siguiente:

El aedo, pulsando la lira, empezó un dulce canto,
Los amores de Ares con la coronada Afrodita,
Cómo por vez primera se unieron en casa de Hefestos
En secreto, y los dones que hizo, y también cómo el lecho
Le infamaron a Hefestos, y cómo fue el Sol a contarlo
Que había hallado a los dos abrazados en acto amoroso.
(Homero, 265-270)

En contexto, en este pasaje, después de que Ulises ha contemplado las virtudes en el juego de los jóvenes de Feacia y demostrado sus propios dotes, Alcinoos manda a buscar a Demódoco, el aedo, a que cante la historia de amor entre Ares y Afrodita. Luego de ello, Ulises, ha de ver a los danzarines, para que pueda contar a sus más queridos, que los feacios, son los mejores en el navío, en las carreras, así como en el canto y en la danza. El aedo, es un cantor y la poesía un canto. Como se observa en la cita, en un comienzo los poetas no fueron llamados de tal modo, sino que eran aedos. Solamente para el siglo V se da un cambio en el quehacer del poeta y es cuando se le empieza a llamar ‘poietés’, que significa hacedor de versos.

Con todo, se entra en discusión sobre si el poeta debe no solo brindar placer con su canto, sino también educación; y de si deberá ser un sabio, o precisamente en ello se diferencia de los filósofos. De esta manera, Platón presenta una idea desemejante a la de Homero. Crítica el lugar del poeta en su tradición, crítica su quehacer y el de la poesía misma.⁵⁶ El poeta es un maestro al que le es fundamental ser un guía ético en la sociedad.

⁵⁶ Horacio, por su lado, ha de considerar de primera a los poetas como útiles a la sociedad, porque el poeta le enseña a la juventud cantos dedicados a los dioses y ofrece un vocabulario con el cual manejar una mejor retórica

Es por eso que el estudio de los poetas griegos arcaicos, es tan necesario para los jóvenes de la época. Los poemas deleitan a las personas, a la vez que los invita a reflexionar.

Gradualmente, nuevas palabras y acepciones se hacen presentes en el mundo griego. Von der Walde señala que, en la cultura griega, se han de encontrar distintas palabras para designar lo que en el lenguaje moderno se nombra con una sola. Por ejemplo, como lo son los vocablos “canción”, “canto” o “poema”; pues, tales términos les son destinados a la palabra *aoidé*. Por mucho tiempo no se diferenciaba entre poesía o poeta, o entre compositor e interprete, o poema y canto lírico. Por su lado, el rapsoda, que no tiene un lugar en la historia hasta el siglo VI, se dedica más que nada a recitar públicamente las composiciones de los poetas de su tradición oral⁵⁷.

Profundizando en el rapsoda, como intérpretes de los cantos tradicionales, en sus recitales, había de representar a cada uno de los personajes que se encuentran en el poema. Representaciones que requerían de gran análisis para llegar a entender al poema y a sus personajes y lograr hacer un excelente canto. En ese momento, no se conocía los géneros literarios como en la actualidad. Las palabras *entusiasmo* y *exstatikoí*, traducidos del latín moderno como inspiración y éxtasis, respectivamente, tienen mucha relevancia para el mundo griego. Pues, al no tener una explicación clara de la naturaleza de las expresiones poéticas, se le atribuye a una posesión divina. Como es sabido ya, Platón describe cuatro formas en las que el poeta se encuentra en un estado de locura y es llevado de las manos de las musas para realizar sus composiciones poéticas.

Al respecto, Von der Walde (2010) señala que “la equiparación entre poeta y vidente extático y entre inspiración de la musa y entusiasmo maniático solo aparece en el

⁵⁷ Cfr. Von der Walde, Giselle M. 2010. “Introducción”. *Poesía y mentira: la crítica de Platón a las poéticas de Homero, Hesíodo y Píndaro*. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura. Ediciones Uniandes. Bogotá.

siglo V y es realmente Platón quien refuerza esa identificación” (p. 6). Es decir, solo Platón se refiere a las musas como ese ser divino que posee al poeta y lo dirige, se permite decir, hacia el logro de su obra. Para Platón el poeta no solo se encuentra fuera de sí, además se queda sin una técnica o *téchne* al encontrarse poseído. El poeta solo maneja el saber que le permite deleitar con su canto.

En cambio, en varios pasajes de la *Odisea*, la musa es llamada para que le cuente al poeta sobre los hechos de los héroes. En este caso, las Musas no abusan del sano juicio de los poetas para introducirlos a un estado de éxtasis, sino que, son las portadoras de la palabra, del canto y de las historias; lo cual convierte al poeta en portavoz de la divinidad. En este punto, todavía no hay una relación entre entusiasmo y *téchne*. De este modo, se confrontan las reflexiones sobre el poeta y su quehacer, por medio de las obras poéticas y los filósofos de la época, en especial Platón contra su tradición cultural.

De la noción de poeta, comienza a evolucionar la palabra filosofía; y, con Aristóteles aparece más propiamente la palabra poiesis y su relación con la técnica. Cuando el poeta comienza a recibir un pago para poder vivir, es que realmente se le tiene en cuenta como *poietés* y como *téchne*. Porque ello implica que ya es un artesano que recibe dinero por lo que produce. Este poeta hacedor no es, en nada, igual al aedo que sale en la *Odisea* y en la *Iliada*, porque el dinero pagado no es tanto por cómo cantaba los bellos poemas, sino, por dar algo a cambio de las monedas. El poeta entrega su obra, la vende.

El creador de poemas, adquiere destreza para ser un profesional, tiene un oficio concreto y una *téchne*. Ahora, “Una *téchne* demanda una (...) sistematización y unificación de un hacer u oficio... que debe tener un objeto estable y medible... y producir explicaciones ordenadas y justificadas sobre sus procedimientos y resultados... que

permitan su enseñanza” (Von der Walder, 2010, p. 10)⁵⁸. Es decir, a partir de la *téchne*, el poeta sistematiza su oficio, que es el de hacer versos. Lo cual hace que se tenga una medición y precisión de su objeto de oficio. Además, se hacen necesarias las explicaciones sobre su proceder como hacedor de versos y del resultado de ello, de tal manera que sea fácilmente transmisible.

Entonces, el poeta ya no es visto como un portavoz de la divinidad, ahora es un quehacer que implica aplicar técnicas como cualquier otro oficio, como el del tornero, o el del fabricante de sillas, o el albañil. Al respecto, Platón se pronuncia señalando que la *téchne*, o el saber y la inspiración no pueden ir de la mano. Pues, uno conlleva una racionalidad y una conciencia clara de lo que se realiza, y el otro, acarrea la locura. Muy a diferencia de Aristóteles, para quién el quehacer poético requiere de una *téchne* y por lo tanto no hay una separación entre *téchne* y *poietike*.

Así mismo, surge una evolución con el término *mythos* y mitos a *lógos*. Entre el siglo IV y el V *mythos* es usado como sinónimo de verdad y racionalidad. Esto debido a que en ese entonces no había una distinción clara entre poeta y filósofo, pues ambos eran asociados como sabios. En la poesía de Homero puede verse el uso de la palabra *mythos* como igual a *lógos*, ya que el poeta narra los hechos a partir de un discurso y desde el racionamiento; para transmitir la verdad que las musas les anuncia. Los poetas cantan los relatos de su tradición griega y muchos de ellos incluían narraciones sobre héroes y dioses, por lo que se involucra directamente con la mitología como se ha de conocer actualmente. Es decir, historias sobre dioses, sobre el origen del mundo y el origen del ser humano.

⁵⁸ Giselle Von der Walder no considera pertinente, para su propósito, detenerse en la evolución del término *téchne*. Sino que se limita a explicar los cuatro rasgos que se entrevén en los escritores del siglo V y que se hallan también en Platón y Aristóteles. Rasgos que son señalados por Martha Nussbaum, expuestos en *The Fragility of Goodness*. 1. Universalidad. 2. Transmisibilidad. 3. Precisión. 4. Preocupación por la explicación.

Al paso del tiempo, para el siglo VI se da del todo una distinción entre lo que es *mythos*, mitos, *lógos* y el nacimiento de la prosa. Platón es uno de los primeros filósofos en oponer *mythos* de *lógos*. Es así como empiezan a aparecer términos como *philosophía* y *philósophos*. Desde este nuevo ángulo, la palabra *sophía* no puede representar al filósofo y mucho menos al poeta, porque, aunque ambos, poeta y filósofo, dominan un saber, solo los dioses pueden llegar a ser sabios. El filósofo solo busca la verdad, busca ser sabio y vive enamorado de la sabiduría. El poeta, a pesar de dominar una *téchne*, expresa lo que la Musa le dicta, mas no componen por el deseo de saber.

Básicamente, con Platón y a través de su crítica, cambia la tradición arcaica y el cómo se viene considerando las cosas y las palabras. Con Sócrates y Platón, la filosofía adquiere un matiz mucho más teórico que en la época de Tales de Mileto. Con todo, se hace evidente las confrontaciones que ha tenido la filosofía con la poesía desde tiempo inmemorables. No obstante, ya desde entonces se observa diferencias en su forma, estilo y contenido.

Desde los diálogos socráticos y platónicos, se puede encontrar interés por hacer notar lo particular que es el filósofo del poeta y la filosofía de la poesía. Aunque se dé el uso de la reflexión, el poeta crea imágenes e imagina *mythos*, es decir, historias, relatos, narraciones y ficciones que deleitan. El filósofo, aun cuando puede prescindir de la prosa para expresar su pensamiento, y el cual ha de estar contaminado de mito, hace uso principalmente del *lógos*. Es decir, razona, argumenta, presenta una crítica o un juicio de algo. Por ejemplo, la poesía por su carga política y pedagógica, debe tratar siempre de decir la verdad y es lo que Platón y Heráclito critican de los poetas de la tradición⁵⁹. En su consideración, los poetas mienten a través de sus poemas en los que no están representado

⁵⁹ Cabe mencionar que el libro *Verdad y mentira* de Giselle Von der Walde, pretende una confrontación entre la teoría filosófica sobre la poesía, y las teorías que expresan los poetas sobre la poesía en sus obras. Von der Walde toma tres poetas Homero, Hesíodo y Píndaro y los pone a dialogar con Platón.

fielmente a los dioses y héroes. Esto es debido a que, el poeta ha de hablar mal de los dioses en sus poemas, lo cual, para Platón, no se debe hacer⁶⁰.

Paradójicamente, Platón critica la escritura y sin embargo lo hace desde la escritura misma. De igual manera, Platón critica a los poetas de su presente y tradición, y él mismo crea mitos y compone poemas; los cuales usa para guiar algunas de sus reflexiones más complejas. Es por eso que, con Aristóteles es que realmente se puede decir que se da la separación entre mito y logos, entre poesía y filosofía. Incluso, para Aristóteles los diálogos platónicos son un género literario. Pero, no hay que dejar de lado que Platón comprende ese estilo de escritura, esto es, la escritura en forma de diálogo, porque es la manera cómo percibe la filosofía de Sócrates. Porque el filósofo en sí, dialoga para llegar a una verdad o por lo menos para despejar sus dudas. Además, para Platón el género de la tragedia bien es un vehículo para la enseñanza y aprendizaje de cuestiones éticas políticas.

En consecuencia, Platón ha de recurrir “a las tradiciones dialogales de la literatura de su época, (...) y la tragedia, para desplazarlas como modelos de la educación ética y ponerlas al servicio de la filosofía” (Von der Walde, 2010, p. 19). Es decir, para Platón la filosofía significa hacer un diálogo con diversas opiniones y filósofos sobre un mismo tema. En caso tal, simular un dialogo, por medio de un monólogo en el que se presente ideas que se contrasten para encontrar una verdad o llegar al reconocimiento de que el ser humano ignora muchas cosas. Solo los dioses tienen y conocen la verdad del todo. Pero el diálogo y la tragedia, dejando de lado lo sentimental de todo ello, brinda un acercamiento a la verdad y permite un movimiento de saberes y reflexiones. Los problemas fundamentales de la filosofía muestran que se puede ser crítico a partir del pensamiento de los demás y con

⁶⁰ Asimismo, las reflexiones de Platón muestran divergencias y contradicciones, principalmente sobre la inspiración, la poesía y la filosofía. Si bien en el “Ion” el poeta es un inspirado, en la *República* el poeta no tiene un abandono total de sí para ser dominado por una divinidad o un tipo de locura. Para Platón, lo que refiere a las alegorías, a la poesía y al mito, instigan al punto de ser usadas como un arma para convencer. Y por ende no puede verse como una verdad. A su vez, el filósofo se sirve de ellas, no para explicaciones propiamente, sino como una guía básica de temas complejos.

ello tener diferentes respuestas a una sola pregunta. Lo cual estimula el pensamiento a plantear más cuestiones, para explorar otras perspectivas. Para Platón, la filosofía no es un dogma y lo importante es todo el universo que trae las cuestiones y las preguntas, más que las respuestas que puedan generar.⁶¹

En suma, Platón expulsa a los poetas por no saber razonar, pero, acepta un tipo de poeta y por ende un tipo de poesía; la que le hace cantos a los dioses y héroes, y que principalmente habla bien de ellos. A pesar de que la poesía debe considerarse como una mentira, puede ser escuchada por aquellas personas que tienen una ciudad interior. Como queda señalado en la *República*; la ciudad ideal es aquella que es una ciudad para el alma, donde los poetas saben cómo y qué deben imitar. Y los ciudadanos, los adultos, tienen principios y criterios para no imitar a los poetas y sí en cambio, disfrutar de su poesía. Para Platón, si la poesía no tiene una verdad, ni una utilidad, debe expulsarse. Rechaza la poesía de la tradición arcaica, que es representación fiel de las cosas, es decir, mimesis. Pues, el cantor de poemas llega a suplantar a los personajes. Sin embargo, acepta la poesía dramática, que es imitación como emulación, donde los personajes son nobles y buenos.⁶²

2.2. El poeta como un narrador de historias

La noción que se tiene hoy en día de “poeta”, es la que lo cataloga como alguien que compone y se expresa generalmente a través de líricas, versos, prosas, emociones y sentimientos. Quien, por medio de estas, permite dar a conocer una composición que denota belleza o algún grado de manifestación estética. Sin embargo, según lo postulado por Borges en *Arte poética*, el poeta es ante nada un “narrador de historias”. Historias que más

⁶¹ Todo lo anterior, hace ver que esa puede ser la razón por la que Platón no presenta una postura clara de su pensamiento. Es posible que a Platón le interese más aquel que está aprendiendo, escuchando o leyendo, pues, así esa persona busca razonar y dar respuesta por sí solo. Porque pronto podrá reflexionar sobre lo que ha leído, para poder emitir su opinión sobre el tema.

⁶² Cfr. Von der Walde, Giselle M. 2010. “Prefacio”. *Poesía y mentira: la crítica de Platón a las poéticas de Homero, Hesíodo y Píndaro*. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura. Ediciones Uniandes. Bogotá. P.p. 17 - 31

allá de la lírica y la melancolía, se convierten en una narración de sucesos tal y como sucedía en uno de los tipos de poesía más conocidos, a saber, la épica.

De lo anterior, se puede comprender que épica es por sí misma uno de los tipos de poesía más antiguos y que se le ha adscrito al poeta, quien al hacer uso de ella cumple con lo característico y predominantemente de narrar hechos reales o ficticios, sobre batallas y proezas heroicas. Bien, siguiendo la línea de Borges, expone igualmente a dos obras de suma importancia dentro de este tipo de narración, las ya mencionadas, la *Ilíada* y la *Odisea*. En ellas, calificadas como epopeyas, se narra la historia de guerreros y héroes que por asares del destino o el designio de los dioses se ven enfrentado a una serie secuencial de hechos. Cuya finalidad es la destacar las acciones, el honor o las virtudes de sus protagonistas. Cabe la necesidad de preguntarse, en el caso de la *Ilíada*, ¿cuál es, principalmente, la intención del autor?

Por un lado, si narrar la historia de un huraño héroe infeliz (Aquiles), que debe verse envuelto en una guerra ajena que responde a motivos personales de alguien que nunca lo ha honrado (Agamenón). O contar la historia legendaria del héroe que lucha bajo el mandato de su rey en contra de una ciudad impenetrable y sus gloriosos guerreros (Héctor, Paris, Pándaro). Ahora, este mismo suceso narrativo puede verse dentro de la *Odisea*, en la cual se presenta una narración extraordinaria de todos los hechos que enfrentó Ulises y su embarcación en el regreso a su reino natal Ítaca. Sin embargo, tomándolo en sentido literal, Homero sólo narra la historia de un retorno a casa, luego del destierro y mientras se enfrentan a los riesgos del mar.

Estas y otras diversas narraciones que cumplen con tales características, plasman su propósito de transmitir una historia con un hilo conductor definido, protagonistas y todos los eventos en los que se ven envueltos. Según Borges, se ha dejado de lado el hecho de que estas narraciones son poesías; que por su estructura han sido separadas de otro tipo más

estético y lírico, refiriéndose con esto a la poesía que se conoce tradicionalmente, dejando de lado la poesía épica, que posteriormente desembocaría en la novela.⁶³

La característica que lega Borges, es la afirmación de que hoy en día la narración de historias dentro de la novela está en crisis, cayendo en una degradación que es hasta cierto punto, comparable, a aquello que era conocido como poesía épica. Adentrándose así en la mal llamada “delimitación” a crear historias, cuyas tramas desempeñan ciertos puntos de ingenio y trivialidad. De los que se puede decir, incumben en tipos y estructuras básicas que le son comunes en su mayoría a las novelas. Esto sin duda representa una decaída de la originalidad del canto según como lo ve Borges⁶⁴ y como se verá en detalle más adelante. Con Borges, pareciese que de lo que se trata es de rescatar la noción antigua de la narración épica y retomarla en el quehacer literario actual. Que es quizás, una de las mayores hazañas a realizar, debido a la evidente decadencia de la novela. Es aquí donde el poeta deberá nuevamente convertirse en un cantor y hacedor de historias⁶⁵.⁶⁶

2.3. La traducción de la obra literaria

Para Borges, otro de los males literarios de su época, se asocia a la traducción⁶⁷. Generalmente, suele decirse que éstas, poseen siempre cierto distanciamiento hacia la idea original del autor y la obra. Borges lo empieza a explicar con la “Oda de Brunanburh” y la traducción que le hace Tenyson. Dice:

⁶³ En este punto, en “El arte de contar historias”, Borges plantea al autor a modo de interrogante acerca de la analogía de dos géneros como lo son, la narrativa épica y la narrativa literaria. Concurriendo la primera como manifestación del héroe y la exaltación de las virtudes que se desarrolla interiormente en la victoria. Y la segunda, se muestra como una degradación del hombre, del personaje dentro de su frustración o fracaso.

⁶⁴ Esa compleja y armoniosa estructura de la epopeya, y que han hecho históricamente los pilares de la narración épica, que hacen de ella misma su esencia.

⁶⁵ Es claro el vínculo que tiene Borges con la tradición filosófica. Como se ve, conoce las nociones griegas sobre la poesía al ver al escritor como un hacedor de la literatura.

⁶⁶ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “El arte de contar historias”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P.p. 72-74

⁶⁷ Tema que se desarrolla en la conferencia “La música de las palabras y la traducción”, que hace parte del libro *Arte poética*.

Esta oda fue compuesta a principios del siglo X para celebrar la victoria de los hombres de Wessex sobre los vikingos de Dublín, los escoceses y los galeses. [...] En el original, encontramos algo que reza más o menos así: “sunne up aet morgentid maere tungol”⁶⁸. Es decir, “el sol en el curso de la mañana” o “el sol en las horas de la mañana”, y luego “esa famosa estrella” o “esa imponente estrella”, aunque aquí “famosa” sería una traducción mejor (maere tungol). El poeta, a continuación, llama al sol “godes candel beorht”: “brillante candela de Dios”. (Borges, 2001, p. 76).

Siguiendo la idea planteada por Borges, mientras la Oda es un evidente producto de la emoción de la victoria, buscando exaltar el triunfo sobre los vikingos, rindiendo tributo a las hazañas de los guerreros, la traducción de Tenyson posee un evidente corte teológico al introducir el elemento “Dios” en el verso. Esto sin duda, no sólo cambia el sentido en que se entiende el texto como conjunto, sino que también traiciona en cierto modo aquella impresión propia del autor y que busca transmitir al lector.⁶⁹ Dentro de esta problemática, cabe añadir la cuestión sobre si una traducción debe de ser totalmente literal al texto o debe ofrecer la impresión del autor, aun cuando la traducción no sea del todo fiel a las líneas y palabras escritas. En relación a esto, Borges ofrece un ejemplo claro y práctico al exponer el término “good morning”, que en el idioma español se traduce como “buenos días”. Ello es así, si se atiende a la intencionalidad de la expresión, mas no a su sentido literal, cuya traducción sería “buena mañana”, alejándose levemente del saludo con que se suele expresar las personas por las mañanas.

⁶⁸ Cabe recordar que estas conferencias fueron realizadas en inglés en la Universidad de Harvard, y solo mucho tiempo después fueron traducidas al español. Es por eso que la mayoría de los ejemplos que da Borges son del idioma inglés.

⁶⁹ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “La música de las palabras y la traducción”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P.p. 81-83

Para Borges, las traducciones literales pudieron haber tenido un origen de corte teológico, es decir, con la traducción de textos como la Biblia. Éste libro fue reconocido desde la antigüedad como “obra y palabra” de Dios. Por tanto, debía respetarse cada palabra en su sentido más estricto y cuyo ejemplo más inmediato es la traducción inglesa de “the song of song”. Que literalmente traduce a “el cantar de los cantares”, conservando una belleza literaria propia a pesar de su aparente tosquedad.⁷⁰

En este punto, bajo la idea de que una traducción literal puede llegar a ser bella en relación a la obra original, Borges (2001) plantea que: “Si los hombres se preocuparan por la belleza, no por las circunstancias de la belleza. Entonces tendremos traducciones no solo tan buenas sino tan famosas como el Homero de Chapman⁷¹ [...]” (p. 95). Se puede inferir que, las traducciones no siempre fieles a sus obras, pueden poseer un grado de belleza plasmado por el traductor que, en su ejercicio literario y lingüístico, consigue transmitir un estilo propio que le permite asombrar al lector. Más aun, quizás con el tiempo convertirse en una obra cuya belleza radica en sí misma.

En las traducciones, las palabras no sólo guardan un significado literal y Borges, ejemplifica esta idea a través del término “thunder” (Trueno en español). Así mismo, ésta es una variante del término sajón “tunor”, el cual se refiere al fenómeno del trueno; como también, al dios sajón del trueno. Esta palabra no se vinculaba totalmente a estos dos significados, sino que, dentro de la cultura sajona, era percibido como ambas cosas a la vez. En este sentido, la poesía no tiene como finalidad tomar palabras cotidianas y darles un sentido extraordinario y estético como se piensa, sino que nos remite a su principio nativo, a la idea originaria de cada palabra^{72 73}.

⁷⁰ De esta manera, son claras las dificultades a las que se enfrenta un traductor a la hora de buscar fidelidad y estética a la poesía traducida.

⁷¹ La traducción que hace Chapman de la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, no fue posible encontrarla para hacer la referencia.

⁷² Si se sigue la idea de Borges, más allá del sentido fonético o morfológico correspondiente a las palabras, hay que buscar la fuente originaria de estas. Esto es, lo que representaban cuando fueron creadas y el sentido

Por otra parte, Borges resalta que el significado y belleza que puede tener, por ejemplo, un verso, es algo que cada quien por sí mismo atribuye, esto se antepone a todo, incluso mucho antes que el significado mismo. Es decir, puede que una palabra o un verso aluda simbólicamente a representar otra cosa, pero en un primer momento cada quien, sin profundizar, ni meditar sobre su significado o alusión, ve la belleza en él. Aun cuando carezca de sentido, no para el sentido común, pero sí para el sentido imaginativo.⁷⁴

Un ejemplo muy acertado de esta aseveración, se puede encontrar en el fragmento del poeta de origen boliviano Ricardo Jaimes Freyre,⁷⁵ citado por Borges (2001). Dice: “Peregrina paloma imaginaria que enardeces los últimos amores, alma de luz, de música, de flores, peregrina paloma imaginaria.” (p. 106). A través de este fragmento, Borges coloca en manifiesto algo tan evidente como la falta de sentido y coherencia del verso de Freyre. Pero que, a su vez a través de su aspecto enigmático, arroja una leve impresión de belleza en sí mismo que produce aquel asombro propio de una buena poesía.⁷⁶ Las definiciones, los significados ofrecidos por los diccionarios, hacen, según Borges, que las palabras se agoten en sí mismas y se encierren en significados definidos si las examinamos en el sentido semántico.

de su uso. La palabra invierno tenía el poder de transmitir la sensación del frío, de la oscuridad de extensas noches, del ambiente inhóspito, etc. Con el tiempo su uso se reduciría a simplemente transmitir una idea en sentido fonético, morfológico y semántico la estación del año ubicada entre diciembre y marzo.

⁷³ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “Pensamiento y poesía”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 100

⁷⁴ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “Pensamiento y poesía”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 105

⁷⁵ Los versos pertenecen al poema “Siempre” del libro *Castalia bárbara* de Freyre, R. J. Aparece en varias antologías se puede encontrar, entre ellas: en la compilación de Sofía Stella Arango Restrepo *Fundamentos estéticos de la crítica en Colombia: finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX*. Borges cita la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* de Federico de Onís, y la *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* de José Olivio Jiménez.

⁷⁶ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “Pensamiento y poesía”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P.p. 108-109

Lo cual, puede acabar con aquella estética propia de la poesía, y es este quizás uno de los mayores errores a la hora de abordar un poema o traducirlo en su sentido más básico. Bien establece Borges (2001) cuando menciona que “[...] la idea de que las palabras fueron mágicas en un principio y son devueltas a la magia por la poesía, es, [...], verdadera.” (p. 113). En síntesis, la poesía suscita todo tipo de emociones estéticas y expresiones de belleza, basta con que se pueda ser capaces de interpretar esa emoción que el autor quería expresar a través de los versos o las prosas. En este sentido, es necesario evadir caminos tan triviales, como buscar una significación de las palabras o expresiones presentes, o estudiar y profundizar en el contexto en las que se escribieron. Práctica que Borges ha tachado en ocasiones de irrelevante. La esencia de la poesía está en aquella emoción que emana de esta misma; emoción plasmadas por un autor y que tiene el propósito de ser percibida y admirada por el lector.

2.4. Un credo vacilante: reflexiones sobre la creación literaria

Si se piensa en Borges desde las dos concepciones de “poética”, se puede encontrar en su pensamiento, por un lado, una teoría literaria. Por ejemplo, en la conferencia “Credo de poeta”, Jorge Luis Borges reflexiona sobre la creación artística desde su propia experiencia. Y con ello tiene el propósito de hablar de un credo universal, pero descubre que hay tantos credos como poetas y, por lo tanto, puede haber tantas técnicas como escritores. Por eso no le queda más que “un credo vacilante” y quizás, por ello, no le sirva más que a él mismo.⁷⁷

A saber, Borges (2001) dice que se considera a sí mismo, más un lector que un escritor, que en realidad sólo se ha atrevido a escribir. Por ello, le es más importante lo que ha leído a lo que ha escrito. Además, piensa que, “uno lee lo que quiere, pero no escribe lo que quisiera, sino lo que puede” (p.119). Esta es una idea que entraña la pregunta sobre

⁷⁷ Por lo que se refiere a esta conferencia de Borges, “Credo del poeta”, se entiende que trata sobre sus gustos y disgustos a la hora de escribir poesía. Y reflexiona desde su posición como escritor, tanto como la de lector, ya que sus lecturas le han permitido sacar algunas ideas sobre la creación literaria.

cómo se crean las obras de arte. ¿Qué sucede durante la creación artística, por qué se da este fenómeno de que la obra va formándose no precisamente como lo quiere el artista?

Borges (2001), narra un recuerdo de un suceso en la biblioteca de su padre, dice: “vuelvo a aquella vieja tarde suramericana y veo a mi padre. Lo estoy viendo ahora mismo y oigo su voz, que pronuncia palabras que yo no entendía, pero que sentía” (p.120). Con esto describe una de las primeras experiencias que tiene como lector y oyente. Palabras que después de saber de quiénes eran, dónde leerlas, las revisaba desde entonces, una y otra vez. A diferencia de Luigi Pareyson, Borges (2001) ilustra cada una de sus ideas con ejemplos, y se puede ver cómo esto complementa con cada uno de sus argumentos. Es así que cita y recita los versos que recuerda y que reflejan a su padre recitándolos. Cuales versos pertenecen a Keats y a su poema “Oda a un ruiseñor”.

(Tú no has nacido para la muerte, ¡inmortal pájaro!
No han de pisotearte otras gentes hambrientas;
la voz que oigo esta noche fugaz es la que oyeron
en los días antiguos el labriego y el rey;
quizá este mismo canto se abrió camino al triste
corazón de Ruth, cuando, con nostalgia de hogar,
llorando se detuvo en el tragal ajeno.). (P. 121)⁷⁸

Borges (2001) después de recitar dice que, al escuchar estos versos de la voz de su padre, fue como una revelación, a pesar de que no entendiera el poema como tal. “¿Cómo

⁷⁸ En la recopilación escrita que se hace de estas 6 conferencias pronunciadas en la Universidad de Harvard, se puede leer el poema primero en inglés y luego en español:

Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self-same heart that rhythmical Ruth, when, sick for home,
She stood in tests amid the alien corn

podía entender aquellos versos que consideraban a los pájaros -a los animales – como algo eterno, atemporal, porque vivía en el presente?” (p. 121). Los versos le llegaban a Borges por su música. Hasta ese momento, Borges deja de estimar al lenguaje únicamente como una forma de comunicación y de expresión de sentimientos e ideas entre las personas. Desde ese instante empieza a ver que, el lenguaje puede ser música y también puede ser una pasión. Y de este modo le fue revelada la poesía a Borges. Además, al oír esos versos, se dio cuenta de que ese suceso, ese momento, era una experiencia importante. Y tan importante que le hizo ver quién era y quién sería él desde entonces. Dice:

A pesar de que la vida de un hombre se componga de miles y miles de momentos y días, esos muchos instantes y esos muchos días, pueden ser reducidos a uno: el momento en que un hombre averigua quién es, cuando se ve cara a cara consigo mismo. (Borges, 2001, p.122).

Es decir, Borges en ese momento se descubre a sí mismo y se considera entonces un literato. Y aun cuando ha tenido muchas satisfacciones y experiencias, lo central en su vida ha sido siempre las palabras y todo lo que se puede crear por medio de ellas, todas las posibles transformaciones de las palabras en poesía y todo su característico entretrejo. Por otra parte, para Víctor Bravo (2004), “Borges enfrenta el reproche que la crítica inglesa hace al poema de Keats” (p. 88), según la cual, Keats “opone la fugacidad del individuo a la perennidad de la especie.” (p. 88). Lo cual puede estar diciendo que, para este autor, puede ser más importante una persona, que la humanidad. En detalle, la fugacidad del individuo es aquello que son todos y la perennidad de la especie es lo que son como especie que sobreviven a pesar del tiempo⁷⁹.

⁷⁹ Como si estuviera prefiriendo un bien propio, individual, de una sola persona, por sobre la especie humana.

Borges, con el tiempo ha podido relacionar este fragmento del poema con un fragmento de *El mundo como voluntad y representación*; y esto se puede entender en el desplazamiento que hace de la paradoja del panteísmo teleológico, a una paradoja del panteísmo estético⁸⁰. Desplazamiento estético, como lo entiende Bravo, con el que Borges concibe que cada una de las personas en el mundo, son un sueño de Dios, como se puede leer en “Las ruinas circulares”. Es decir, que un verso puede ser todos los versos, un poeta puede ser todos los poetas, un espacio puede ser todos los espacios, y así con absolutamente todo. Como señala la cita que hace Bravo de Juan Arana, Borges profundiza en la esencia de la literatura por medio del panteísmo.

Ahora bien, de esta importante experiencia de escuchar y leer “El ruiseñor de Keats”, Borges saca la conclusión de que, es más feliz quién lee que quién escribe; ya que, el lector no siente angustia, simplemente disfruta. Por eso Borges, antes de hablar de su propia obra, trata primero, en la conferencia “Credo de poeta”, sobre los libros que ha leído. Menciona entonces sus lecturas del libro *Las mil y una noche*, como también nombra sus lecturas de autores tales como Huckleberry Finn, *Roughing It*, *Life on the Mississippi*, Sherlock Holmes, Quijote, Wilde, Whitman, Moby Dick, entre otros. Y declara que si analiza a Huckleberry Finn “diría que, para crear un gran libro, quizá lo único necesario, fundamental y sencillísimo, sea esto: debe haber algo grato a la imaginación en la estructura del libro” (Borges, 2001, p.124). Pues, la imaginación siempre se ha tenido en buena consideración cuando de crear obras de arte se trata. Y no podía faltar en Borges que considerara que muchas de las cosas e ideas del libro, provienen de la imaginación, y que debe haber siempre algo de la imaginación para crear y para leer. Pero, ¿qué da paso a que la imaginación se despliegue sin cuidado? El intentar escribir unas cuantas páginas que sean tolerables. Con esta cuestión, Borges pasa a hablar de su escritura. Borges (2001) dice lo siguiente:

⁸⁰ Cfr. Bravo, Víctor. 2004. “Vacío de la divinidad y enigma”. *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. 1° ed. Beatriz Vitervo editora. Rosario. P.p. 87-96

Si he alcanzado la felicidad de escribir cuatro o cinco páginas tolerables después de escribir quince volúmenes intolerables, logré esa proeza no solo a través de muchos años sino también gracias al método de la tentativa y el error. (P.132)

Borges cree que no es posible cometer un número infinito de errores, no obstante, han sido muchísimos los realizados por él, antes de lograr un poema o un cuento tolerable. Como muchos jóvenes, pensó que el verso libre era más fácil que el verso sujetado a reglas, pero que a esas alturas de su vida estaba “casi seguro” de que el verso libre ha de ser más difícil que aquellas formas clásicas que son medidas muy cuidadosamente con cada sílaba. Y ello se prueba en el hecho de que la literatura comienza con el verso. A su vez, esto puede que sea así porque, el escritor de poesía al tener unas formas establecidas o un modelo ya fijado, el siguiente paso que debe seguir, consistirá en repetir ese modelo.⁸¹

En cambio, con la prosa es necesario un modelo mucho más sutil. Dice Borges (2001), “el oído, por inducción, espera algo, pero no llega a obtener lo que espera. Recibe otra cosa; y esa otra cosa puede ser, en cierto sentido, una decepción y también una satisfacción” (P.132). Es decir que, cuando el poeta está pendiente de escribir lo que espera debe seguir las palabras que siente que tiene, o, puede pasar por momentos que no se le ocurra nada más para escribir. O las próximas palabras terminen por malograr el poema. Es así que, para Borges, el verso es más fácil que la prosa. A su avanzada edad, comprende que la poesía clásica le es mucho más fácil, porque, el escritor con un verso se somete a la rima y hay un límite de rimas y así, la escritura tiene un final. Es más fácil el verso medido del verso libre, porque con éste último se puede continuar eternamente con un poema.

⁸¹ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “Credo de poeta”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 132

Sin embargo, para Borges es importante lo que hay detrás de ese verso que crea el escritor. Él mismo, en su juventud, trabaja fuertemente en el estilo y en sus primeros escritos se disfraza. ¿Cómo así que se disfraza? Esto sucede en la actitud, pues en su opinión, sus escritos e ideas eran superficiales, tanto que, si fueran leídos podrían causar decepción. Por eso prefiere que esos relatos se dejen ocultos. De este modo, decide disfrazarse en “escritor español del siglo XVII con cierto conocimiento de latín” (Borges, 2001, p.133), y eso a pesar de poco saber sobre latín. Su intento era el tratar de hablar igual y tener presente en sus letras la esencia de un escritor español. Disfrazaba sus palabras en las palabras de otro. Pero ya en otro momento de su vida, cuando conserva cierta experiencia como lector y como escritor, no se piensa a sí mismo como un escritor español, se comprende a sí, como Borges. Pero antes de llegar a esta lógica, intenta ser un escritor más moderno, busca ser Sir Tomas Browne a lo español; lo cual fracasa desde el principio. En suma, la razón del fracaso, se debe a que Borges lo que buscaba en ese momento era un estilo artificioso.

2.4.1. Ejemplos de relatos adornados y artificiosos

Un ejemplo entre los relatos adornados y artificiosos, es el cuento “El inmortal”⁸². Borges (2001) dice respecto de este: “La idea que subyace al relato [...] es que, si un hombre fuera inmortal, con el correr de los años [...], lo habría dicho todo, hecho todo, escrito todo” (p.135). Ambiciosa la idea, un hombre inmortal entonces lo abarca todo, y ese hombre es Homero. Homero resulta ser el mejor ejemplo para lo que quiere ilustrar Borges. Así, se imagina al poeta escribiendo la *Ilíada*, quién sigue viviendo por siglos, cambiando según la época en la que se hallara y con el pasar del tiempo Homero llega a olvidar quien es, al punto de que se considere el Homero de Pope como el original y no solo una traducción. Este Homero que olvida quien es, queda escondido en las estructuras que entreteje Borges en su libro.

⁸² En la relectura de este cuento, Borges sabe que, si antes aspiraba a los pasajes decorativos, ahora pensaba que ello era un completo error, ya que solo se trata de vanidad. En cada lectura de “El inmortal”, a Borges, cada vez más, se le hace notorio lo cargado de decoraciones que está y, por ende, hubiera sido un excelente relato si fuera sido escrito con sencillez.

Por otro lado, en el cuento “Las ruinas circulares” se puede leer: “Comprendió que un fracaso inicial era inevitable. Juró olvidar la enorme alucinación que lo había desviado al principio y buscó otro método de trabajo” (Borges, p. 849). Y en el cuento “El milagro secreto”, escribe Borges “Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor [...] Rehízo el tercer acto dos veces. Borró algún símbolo demasiado evidente: las repetidas campanadas, la música. [...] Omitió, abrevió, amplificó; en algún caso, optó por la versión primitiva.” (p. 903). Esto se puede interpretar como una idea sobre el quehacer del artista, expuesto por el mismo poeta, a través de su obra. Pues, tanto en “El milagro secreto”, como en “Las ruinas circulares”, Borges deja ver esa dicotomía entre una inspiración venida de los dioses para la elaboración del arte, y la conciencia propia del escritor a la hora de crear. En el cuento “El milagro secreto” señala que el proceso de la creación literaria, sugiere una elaboración que va de paso en paso y de tentativas a tentativas. Y en “Las ruinas circulares” se habla de la creación como resultado de un proceso que debe terminar en éxito y ser un logro y por ello mismo se verá en constante peligro de fracasar. Y este fracaso se deberá a que el escritor no respete la forma propia de la obra y se vaya siempre por los artificios y adornos innecesarios.

En este cuento (“Las ruinas circulares”) de Borges, un forastero que será reconocido como el mago y que se puede interpretar también como un escritor, quería soñar (crear) un hombre y traerlo a la realidad. Pero este su primer intento fallará al no poder seguir soñándolo (escribiéndolo), y emprende un nuevo proyecto, empieza por soñar su corazón, y entonces: “Cada noche, [...] se limitaba a atestiguarlo, a observarlo, tal vez a corregirlo con la mirada. Lo percibía, lo vivía, desde muchas distancias y muchos ángulos.” (p. 849). Y así fue realizándole exámenes que fuera dando razón de creación. Y después de dejar de soñarlo una noche, y pasado el tiempo, el mago sueña un hombre íntegro; sin embargo, no podía hablar, ni abrir los ojos; de nuevo se veía envuelto entre el fracaso. Pues, lo soñaba dormido. Solamente después de consagrar a los númenes, por medio de sueño, el dios Fuego hizo que despertara el fantasma que el escritor soñado. Cada vez que el mago soñaba

le daba existencia a su obra y le rehacía partes de su cuerpo, hasta que en un momento lo considera listo para nacer a la realidad.

Al respecto de este cuento, Edgardo Gutiérrez señala que allí se presenta una disolución entre lo imaginario y lo real y con ello se sugiere la idea de que los seres reales pueden ser imaginarios. Al respecto, Gutiérrez recuerda las opiniones de Ana María Barrenechea y de Juan Nuño. Para Barrenechea, los sueños en Borges sugieren esa indeterminación de los límites entre lo real y lo ficticio, tal vez por esa nitidez que presentan algunos sueños. Ahora, “De acuerdo a la opinión de Nuño *Las ruinas circulares*⁸³ es la exposición de una gran tesis idealista de Borges que ‘reposa sobre las espaldas del obispo Berkeley’” (Gutiérrez, 2001, p. 46). Esta afirmación de Edgardo Gutiérrez sobre el análisis de Nuño, se puede constatar en el cuento mismo, cuando se narra que cada noche el mago percibía a su hijo, lo corregía con la mirada, lo atestiguaba, lo vivía. Nuño piensa que Borges sugiere un universo lleno de “fantasmas humanoides”, porque la realidad de cada uno radica en una mente dormida. Volviendo al pensamiento expresado por Borges, las cosas no solo existen porque son fijadas por la mente, como señala Berkeley, sino que también, la mente ha de existir en la medida que tiene cosas para percibir. Y con ello queda disuelto la materia y el espíritu, para solo quedar una vida de ensueño.

Ahora bien, la forma como Borges trata un vasto tema filosófico en pocas circunstancias literarias de los protagonistas, personajes o narradores de sus cuentos, nunca deja de sorprender al lector y al crítico. Se puede ver su noción teleológica de la creación, la idea interminable de la novela, su idea cíclica del Tiempo, la búsqueda por el yo y la importancia del espejo y su reflejo y del verdadero conocimiento de uno mismo, como se entiende en “El acercamiento a Almotásim” (1935). Pero, tanto en “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941), como en el “Tema del traidor y el héroe” (1944), Borges aborda, entre tanto, el problema metafísico del tiempo, el concepto de causa, que a su vez

⁸³ La cursiva es de Edgardo Gutiérrez.

es pensar sobre la realidad. Es decir, la teoría que indica que el tiempo y la realidad, como el espacio, son una dimensión; pero una dimensión de las tantas posibles.

“En el jardín de los senderos que se bifurcan”, se puede leer lo siguiente: “Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo” (Borges, 1941, p. 873). Con esto cabe comentar que, el hecho de que solo se perciba el presente, no descarta la posibilidad de que existan, al mismo tiempo, otros instantes de presentes en otras dimensiones. Y no solo consiste en algo que ha de suceder de diferente manera, sino que se trata también de algo que ya está existiendo a la vez.⁸⁴ Dicho de otro modo, Jorge Luis Borges trabaja y explota “la propuesta de pensar un tiempo múltiple, plural y ramificado hasta el infinito, un tiempo a la vez simultáneo, en el que todos los mundos posibles cobran realidad, en El jardín de los senderos que se bifurcan” (Edgardo Gutiérrez, 2001, p. 79). Gutiérrez está de acuerdo con que el tema central es el problema del tiempo, y señala que el cuento, puede que se haya inspirado en la teoría de los mundos posibles propuesta por Leibniz en el siglo XVIII.

Gutiérrez (2001) comenta que Leibniz, postula en Dios la presencia de una infinidad de universos posibles y de los cuales solo existe el mejor entre todos los mundos. Dios debe escoger qué mundo existirá, “la sabiduría le hace conocer a Dios el mejor mundo posible, su bondad le hace elegirlo y su potencia producirlo” (p. 80). Es decir que, para ello, tiene en cuenta la perfección en la que se halla ese lugar que será habitado.⁸⁵ Por otro lado, Edgardo Gutiérrez (2001) en *Borges y los senderos de la filosofía* también trae la observación de

⁸⁴ Otro tema también se ve en el “El jardín de los senderos que se bifurcan”, por ejemplo, cuando Yu Tsun dice: “...olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo” (Borges, 1941), se está hablando sobre el determinismo e indeterminismo como comprensión de causa. Esto es, como efecto de una causa, su destino es el ser perseguido, pero por unos momentos no se siente determinado por un pasado, sino que siente ser libre de su voluntad.

⁸⁵ Esta doctrina de los mundos posibles, tiene como precursores a Demócrito y a Cicerón. Gutiérrez sabe que Borges, así lo reconoce en “Borges el memorioso”, al indicar que Cicerón en *La naturaleza de los dioses* juega con la idea de los mundos y se imagina que mientras él escribe, otro Cicerón debe estar también escribiendo.

Italo Calvino que dice que, “El jardín de los senderos que se bifurcan” es “un cuento de espionaje, pero incluye un cuento lógico-metafísico, que incluye a la vez la descripción de una interminable novela china” (p. 79). Para Gutiérrez, este problema lógico-metafísico, que las doctrinas de los mundos posible quiere solucionar, no es otra cosa que, la cuestión sobre la identificación de los individuos. Es decir, de si los personajes siguen siendo los mismos en uno u otro universo. En este punto, Gutiérrez (2001) cita el capítulo IV de *La filosofía de Borges* de Juan Nuño, cuando éste escribe que:

En el jardín chino, lo que no se sabe ni Borges lo aborda, es si en todos y cada uno de los tiempos en que *simultáneamente* a Yu Tsun, a Richard Madden y a Stephen Albert les acaecen distintos avatares, aquellos que siguen siendo, en efecto, Yu Tsun, Richard Madden y Stephen Albert. (p. 81)⁸⁶

Por lo menos, se pueden destacar tres, de las muchas, respuestas que tiene el cuestionamiento de Juan Nuño. Por un lado, Gutiérrez le responde a Nuño que, en Borges no hay que ver como disyuntivos una identidad y una diferencia, ya que, los mundos han de ser este y a la vez no. Como en el poema “Arte poética”, en el que Heráclito es él y asimismo es otro, al igual que el río. Por otro lado, Nicholas Rescher con su teoría moderna de lo postulado por Leibniz, le dice a Nuño que, los rasgos de cada individuo se mantienen a pesar de cualquier alteración, por lo que la identidad ha de sobrevivir a través de los mundos posibles. Por último, para David Lewis nadie que venga de un lugar diferente, es idéntico al otro mundo en que se encuentre. De esta manera, descalifica toda identidad trasmundana que trata Rescher. Esto es, Lewis ya no habla de identidad, sino de contraparte. Por ejemplo, si se dijera que un individuo está en varios mundos, Lewis diría que, precisamente ese individuo está en otro lugar y no otra persona, pero que existiría

⁸⁶ Nuño, sostiene la tesis de que Borges profesa un sustancialismo, por lo que Yu Tsun, Stephen y Richard Madden, en sus mutaciones, no sufren variaciones que realmente importen. Por ello, Nuño ve en este cuento de Borges un esencialismo metafísico. Al respecto, Gutiérrez piensa que, si Nuño retira su exigencia purista, tendría más claridad sobre Borges.

contrapartes en otros varios y diferentes universos de ese mismo individuo.⁸⁷ Y estas contrapartes, serían parecidos a sus originales, pero no serían ellos mismos.⁸⁸

En efectos, esta idea de los mundos posibles y la identidad de sus individuos, conlleva a reflexionar sobre lo que es real y lo que no lo es. En el cuento antes referido, hace que cada quien se pregunte si tales mundos son posibles, pero además si son reales. Igualmente, en “Tema del traidor y del héroe”, Borges a través de la historia que se narra se está preguntando ¿es todo un sueño? Es así que, ese cuento no solo trata sobre la armonía preestablecida, donde todas las posibilidades se desarrollan en una implacable concordia con las sensaciones de todos los personajes, alrededor o en fuerza de algo o de alguien. ¿Cuándo termina o empieza la realidad? El asunto es, la ficción en la realidad, cómo un hecho fantástico puede realizarse y crear así una verdad. En el cuento titulado “Emma Zunz”, el personaje de Emma crea todas unas circunstancias para poder vengar la muerte de su padre, asesinando así a Aaron Lowenthal, pero ante nada, logra evadir la cárcel.

¿Cómo Emma logra evadir la cárcel? pues, por medio del lenguaje elabora una verdadera mentira y construye un discurso creíble, en la medida en que algunos datos son realmente ciertos. Es una mentira que se impone a todo y la verosimilitud está en que sustancialmente es cierta, ya que, el pudor de Emma era verdadero, como verdadero era su tono y su odio y, en verdad había vivido un maltrato. La mayoría de las cosas estaban basadas en la verdad, nada más que algunos nombres propios, así como las horas y las

⁸⁷ Gutiérrez señala que, hay escritores que presentan una interpretación de la mecánica cuántica y una versión diferente de los mundos posibles. Autores para los que es completamente falaz pensar que no es real el desdoblamiento del universo por falta de experiencia. Según estas consideraciones, no hay quien tenga esa experiencia, quien pueda percibirla porque el ser humano no es omnisciente. Por su lado, De Witt apoya la misma tesis de que el universo está en constante desdoblamiento. Por su lado, Gribbin considera que se debe eliminar la idea de mundos paralelos, porque no compaginan con las matemáticas, en cambio mundos perpendiculares es más adecuado, por lo que, los mundos se crean en ángulo recto al original. De esta manera, no es posible viajar en el tiempo ya que, no todo sería igual a su contraparte, en una familia no existiría igualmente los mismos miembros en ella.

⁸⁸ Cfr. Gutiérrez, Edgardo. 2001. *Borges y los senderos de la filosofía*. Editor Altamira. Buenos Aires, Argentina. P. 77 - 83

circunstancias eran falsas. En suma, tanto en “Tema del traidor y del héroe”, como en “Emma Zunz”, hay una puesta en escena que interpreta una lógica y una verdad contada. Vale la pena decir que, en este cuento de Emma, la mujer tiene un papel protagonista y es quien controla cada una de las cosas, pero en los cuentos de cuchilleros de Jorge Luis Borges una figura femenina aparece casi siempre como sin forma, aunque bien parecida.

En “La intrusa”, por ejemplo, de nuevo Borges quiere hacer olvidar que lo que se lee es ficción, para hacer creer que se trata de una crónica de la realidad, que pasa de personas a personas hasta que alguien se decide escribirlas y contar la versión más fiel a los hechos. En el cuento se lee lo siguiente: “Cristián se levantó, se despidió de Eduardo, no de Juliana, que era una cosa, montó a caballo y se fue al trote, sin apuro”. (p. 704). Juliana aparece como carente de personalidad propia, ya se ha dicho, como un objeto, una cosa de usos y desusos. Y ella, Juliana, que no sabe qué hacer, da la apariencia de que no tiene voz, y opinión tampoco. En “El muerto”, la mujer de pelo rojo, fue utilizada como el beso de judas. Es como si en Borges, la mujer es una sola y ninguna a la vez.

2.4.2. ¿De qué habla el joven Borges?

En los poemarios *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), Borges emplea un tono apesadumbrado, como si señalara que la poesía evoca lo cotidiano y lo común. A la vez, con ello lograr acercarse a un sentido suprasensible de lo habitual, a una esencia del entorno, que no se puede tocar, pero que se vive, mostrado de ese modo algo más. Como un ser que, mientras se pasea por el mundo, por las ciudades, calles, casas e incluso personas, reflexiona sobre la apariencia y el sentimiento que la sostiene. De esta manera, el joven Borges, por medio de la poesía, habla sobre la muerte, el tiempo, la nada; trata sobre lo inmóvil, el devenir y pone en duda la realidad y el sueño. Esta trilogía poética es un amanecer, un ocaso, una tarde. Son un patio, o las reminiscencias de un patio.

El libro *Luna de enfrente* (1925), Borges lo describe como un “verdadero derroche de color local” (83)⁸⁹; que pertenece a un periodo en el que intentaba narrar “una historia argentina de manera argentina”. Y en el cual, se puede leer “el hombre mide el vago tiempo con el cigarro” (p.125), y con ello se pareciera negar el tiempo cuando lo señala de vago y de ficticio. Del libro *Cuaderno San Martín* (1929), Borges comenta que contiene uno de los poemas que se ha convertido en un clásico argentino, el cual es: “La fundación mítica de Buenos Aires”. Por otro lado, el centro filosófico del poemario *Fervor de Buenos Aires* se encuentra en el poema “Amanecer”, en el que Borges (1923) cuestiona, de forma sarcástica, la crítica al dualismo realizada por Berkeley; el amanecer que amenaza con, no solo acabar con la noche, esa noche universal, sino también con el mundo. En él se lee:

[...]
Curioso de la sombra
y acordado por amenaza del alba
reviví la tremenda conjetura
de Schopenhauer y de Berkeley
que declara que el mundo
es una actividad de la mente,
un sueño de las almas,
sin base ni propósito ni volumen.
[...]
y si esta numerosa Buenos Aires
no es más que un sueño
que erigen en compartida magia las almas,
hay un instante
en que pelagra desaforadamente su ser
y es el instante estremecido del alba,
[...]
¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida
corre peligro de quebranto,

⁸⁹ Cfr. Borges, Jorge Luis. 1999. *Autobiografía 1899–1970*. Editorial El Ateneo. Buenos Aires. P. 83

hora en que la sería fácil a Dios
matar del todo su obra!
(p. 40)

En este poema, es claro que Borges desde su juventud cuestionó el tema de la vida como sueño. Si el sueño acaba, es decir, si el que sueña despierta Buenos Aires desaparece, pero no, eternamente el mundo se salva, como de seguro se salvará siempre. La noche queda atrás y la seguridad y el calor de un hogar se hacen urgente. Borges declara en su biografía que este libro es romántico, cosa que se percibe en los poemas dedicados a los crepúsculos, las palabras que hacen referencias a esquinas desconocidas y lugares solitarios. *Fervor de Buenos Aires*, es un libro que deja constancia de los primeros amores de Borges, y así él mismo lo manifestó siempre, algo que se refleja en los versos del poema “Despedida”.

Entre mi amor y yo han de levantarse
Trescientas noches como trescientas paredes
Y el mar será una magia entre nosotros.
(P. 52)

Con esto, cabe la pregunta ¿De qué habla el joven Borges? La mayoría de sus poemas de juventud, evocan un derroche de sentimiento, de amor, de un fervor por su ciudad de origen, por la historia de esa ciudad y su familia en ella. Un fervor por los personajes, los amigos y amores; por los patios de las casas y los eliminados por la luna o el sol, las calles solitarias o desconocidas, de día, de noche, por los arrabales, por las lámparas.⁹⁰ Y lo curioso de todo ello, es que fuera la excusa perfecta para adentrarse en la reflexión filosófica y literaria. Pensar en el fluir del tiempo y la permanencia del espacio. O, el considerar la realidad y la existencia sueños de un ser superior.

⁹⁰ Es por ello que, como se decía, estos tres poemarios representan un solo ocaso, una sola avenida de las que habla Borges en sus poemas; una sola familia, pero la misma historia, el mismo amor, y las mismas calles.

2.5. El escritor moderno y la eternidad en la belleza

En esa búsqueda de Borges para hallarse como escritor, hace lo necesario para ser moderno, pero inmediatamente comprende que ese es el error más común de los escritores: el querer ser moderno. Y es un error porque, ya lo son; antes siquiera de pensar en ello, todo escritor es moderno. Por eso mismo no tiene mucho sentido que se afane por serlo cuando ya lo es. Y no tiene nada que ver con el contenido de la obra o el estilo del escritor. Para Borges se es moderno por el simple hecho de vivir en el presente, porque no se ha hallado la manera de vivir en el pasado o en el futuro. Se es moderno, aunque no se quiera serlo.

Para ejemplificar, Borges (2001) señala que el lector se da cuenta que *Salambô* no fue escrito en Cartago, sino que ha sido escrito por “un francés muy inteligente del siglo XIX” (p. 135). En cuanto a *Ivanhoe*, no engañan los castillos, y tampoco los otros elementos que la conforman, como caballeros, porqueros, etc.⁹¹ Borges (2001) al entender esta forma de imaginar, alcanza cierto sentido común, y es ahí realmente cuando se considera un escritor. Y ser un escritor para Borges significa ser fiel a su imaginación. Es claro que cuando escribe se lo plantea como algo verdadero y no como algo objetivamente verdadero, es decir que, para Borges eso que le es verdadero lo es porque es completamente “fiel a algo más profundo” (p. 136). Con lo que quiere decir que es fiel al texto mismo, fiel a ser sincero de quién se es como escritor, sin disfraces y decoraciones. En Borges, es fundamental creer en el relato que se escribe, al igual como se cree en un sueño hasta confundirlo con la realidad; o como se cree firmemente en una idea.⁹²

⁹¹ Para Borges, obras como *Ivanhoe* de Sir Walter Scott y a *Salambô* de Flaubert, no han de engañar con los detalles que estas obras tienen para ubicar al lector en una fecha u otra. No logran confundir, a pesar de que describen una época y lugar diferente al que realmente pertenecen. Para Borges, siempre es posible decir cuándo fueron escritos estos libros porque bien sabe el lector que se trata de unos escritores intentando ser otros, o se disfrazan de otras obras, de otros escritores de épocas muy distintas del que son resultado.

⁹² Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “Credo de poeta”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 136

Para Borges, centrarse en la historia de la literatura es un modo de incredulidad. Pues, cuando se dice que tal persona fue uno de los excelentes poetas de un siglo determinado, con ello se está eliminando su obra, porque es como si se dijera que ya no son tan buenos o tan relevantes como lo fueron en su siglo. Es mejor aquella idea de que se puede conocer la perfección del arte sin tener presente su fecha y su época. Borges lo cree así, porque ello significa creer en la poesía, creer en la literatura, así como también creer en la filosofía o en el arte. El asunto es que las cosas que fueron bellas lo sigan siendo aún, que trasciendan la misma historia. Como ejemplo, está la India, donde no se tiene sentido de la historia y por ende se considera a todos los filósofos como contemporáneos.⁹³

Sin embargo, hay excepciones; Virgilio, por ejemplo, ubica al lector más allá del tiempo, y con ello se demuestra una eternidad en la belleza. Keats hubo de pensar en esto mismo al escribir “‘A thing of beauty is a joy forever’ (‘Lo bello es gozo para siempre’)” (p. 138). Es decir, las obras pueden seguir vigentes sin importar el tiempo que pase de haber sido creadas. Su belleza intrínseca las mantiene entre las opciones de lecturas de generaciones en generaciones; por eso el verso de Keats es aceptado como una verdad. Borges sinceramente espera que en verdad sea posible esa belleza eterna. Se trata, como se ha dicho, de ser más leal a los sueños que a las circunstancias.⁹⁴

En los relatos de Borges (2001), aun cuando tienen circunstancias verdaderas, son contadas “con cierta dosis de mentira” (p. 139). No ha de haber placer en intentar narrar una historia tal como ha de suceder en su realidad. En Borges, es fundamental cambiar alguna cosa del cuento, por muy insignificante que parezca ser; por lo contrario, el artista no debe considerarse como tal, porque no sería más que periodista u historiador. Es decir, no es narrar las cosas tal cual como se nos presenta, más bien, eso que se nos presenta se debe transformar de tal manera que, dé más movimiento a lo escrito y a lo contado. Esto

⁹³ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “Credo de poeta”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 137

⁹⁴ Pasan por antihistórico, porque los significados de las palabras pueden cambiar según la época.

dejando por fuera aquellos historiadores que, saben utilizar la imaginación en sus historias; por ejemplo, Gibbon, que, para Borges el placer de leerlo es comparable a la lectura de una gran novela o un novelista destacado. Y esto porque Gibbon es un autor que ha tenido que imaginar algunas circunstancias de los personajes a los cuales describe y narra.

Con todo, Borges (2001) dice: “llega un momento en que uno descubre sus posibilidades: su voz natural, su ritmo” (p. 139). Aquí, aconseja al escritor a que no manosee demasiado su obra, porque puede que retocar mucho un escrito no haga algún bien, sino por el contrario, termine dañando y perdiendo por completo la obra. Cada escritor encuentra lo que lo hace único y lo que lo distingue de los poemas e historias de los demás; por tanto, las correcciones superficiales no le son útil. El lector e incluso el escritor, son personajes imaginarios, por eso no se debe pensar en ellos cuando se escribe, sino que, se debe pensar en lo que se quiere transmitir. De esta manera, Borges (2001) hace lo posible para no malograr lo que transmite, ni lo que escribe, y declara que cuando joven creía en la expresión, ello debido a la lectura de las reflexiones estéticas de Croce. La lectura de Croce no parece haberle hecho bien a su escritura. Pues, el escritor argentino desde entonces quería expresarlo todo y “pensaba, por ejemplo, que, si necesitaba un atardecer, podía encontrar la palabra exacta para un atardecer; o, mejor, la metáfora más sorprendente” (Borges, 2001, p. 140). Finalmente, Borges llega a la conclusión de no considerar a la expresión; es incluso más conveniente creer en la alusión.⁹⁵

Por otro lado, en Borges (2001), las palabras son símbolos; símbolos que sirven para compartir recuerdos. Es decir, que cuando un escritor usa una palabra, el lector debe tener experiencia de lo que se puede estar expresando con esa palabra. De este modo, las palabras significan algo para cada uno de los lectores; inclusive, puede que al lector le baste tan solo

⁹⁵ La teoría de Benedetto Croce es puesta en duda así por Borges, porque el pensamiento de Croce, de que hay una toma de posesión, una forma, no convence a Borges de que en ello consista el crear arte. Por eso esa anterior declaración es muy significativa para la creación artística. Para Croce esta toma de posesión viene siendo la expresión y a su vez esta expresión involucra a los sentimientos, para que pueda ser considerado como una intuición verdadera.

una alusión del escritor en su obra. Por eso la tarea del escritor es hacer alusiones y, la del lector es, entonces, imaginar a partir de ello. Asunto que, favorece al escritor. Borges dice que en su caso favorece también a su pereza. La pereza es una de las razones del porqué no ha escrito novelas, sin olvidar que también el hecho de que no se ha leído nunca una novela con la que no sienta aburrimiento. Y le aburren debido a que, las novelas se conforman muchas veces de material de relleno, cosa que le es esencial a su género mismo⁹⁶.

A lo anterior, Borges (2001) agrega que, cuando escribe, procura no comprenderlo, porque no cree que la inteligencia se relacione con la escritura. Y señala que “uno de los pecados de la literatura moderna es que tiene demasiada conciencia de sí misma” (p. 141). Para ilustrar esta idea, se puede ejemplarizar con la literatura francesa. Ésta, a pesar de que es considerada como “una de las mayores literaturas del mundo”⁹⁷, los escritores franceses, en su mayoría han de ser, en su labor, conscientes de sí mismos. Se evidencia en que, los franceses antes que nada se han de definir a sí mismo. Es decir, lo primero que se preguntan, antes de empezar a crear, es, sobre lo que escribiría un poeta de tal lugar, con tales convicciones o piensa en cómo escribiría después de haber vividos tales sucesos. Así, por ejemplo, un escritor francés se preguntaría sobre cómo debería escribir después de que el mundo haya vivido una Segunda Guerra Mundial. Pero, esa actitud y pretensión, no son más que problemas ilusorios, de los que muchos escritores se agobian; cosa que es completamente trivial si se mira desde arriba.

Por su lado, Borges al escribir, trata de olvidar quién es, e intenta olvidar todo sobre sí mismo. Esto es, olvida sus circunstancias personales, deja atrás lo de ser un escritor suramericano y lo único que hace es transmitir eso que sueña. Aunque a veces le sea

⁹⁶ En cambio, Borges sí ha leído relatos breves, porque entiende que un relato breve puede llegar a ser tan complejo como una novela. Pues, lo que puede tratar una larga novela, lo puede manejar igualmente, un corto relato, sin tanto material de relleno. Ejemplo de ello son los relatos de Henry James o Rudyard Kipling. Se puede decir, junto con Borges, que, lo expuesto hasta el momento resume su credo como poeta.

⁹⁷ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “Credo de poeta”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 141

confuso lo que se le presenta, pero siendo ese el caso, no busca ornamentarlo y mucho menos comprenderlo. A este actuar suyo, Borges lo considera como un buen accionar, pues, ello ocasiona que personas se dediquen a analizar su obra, (o sus apuntes, como suele referirse a sus escritos). Lo cual le es una señal de que está haciendo las cosas adecuadamente.

A su vez, Borges (2001) agradece el fenómeno de que mucha gente estudie sus escritos, y busquen descifrar cada uno de los elementos encontrados en ellos. Cosa que agradece, porque considera a “la literatura como una especie de colaboración” (p. 142). Lo que significa que el lector también contribuye en la obra y la enriquece, al igual con las conferencias. Es decir, el auditorio también contribuye a los discursos de la conferencias y foros. El auditorio contribuye con sus interjecciones y reacciones, con sus interpretaciones y sus objeciones. Nada más con el hecho de que piensen que sus conferencias son buenas, están contribuyendo en algo. El público, trabaja con Borges y es por eso que todo resulta muy bien, pues antes, no hubiera llegado a ser ni una sola palabra tolerable. En Estados Unidos es visible la presencia y la obra de Borges, a diferencia de su país, en el cual muchas veces pasa por invisible. Lo que comprueba que en el país norteamericano lo leen bastante. País que suele abordarlo con preguntas sobre sus cuentos. Cuentos de los que ha olvidado en detalles⁹⁸.

2.6. La página en blanco como el lugar donde el escritor descubre la literatura

De modo que, Borges (2001), se ha pasado la vida leyendo, analizando, intentando escribir y disfrutando de todo ello. Pero todo el embriague y disfrute de la poesía, lo lleva a deducir algo, y es que cada vez que se enfrenta a la página en blanco, sabe que debe volver

⁹⁸ Inclusive, ha olvidado por completo algunos de sus relatos, y anecdóticamente narra lo siguiente: “Me preguntan por qué fulano guardaba silencio antes de contestar, y yo me pregunto de qué fulano se trataba, por qué guardaba silencio, que contestó. Dudo si decirles la verdad” (p.153). Al final se decide a decir que, fulano callaba porque se suele callar antes de responder a cualquier cosa. Y bromea diciendo que puede que se estén equivocando con admirar su literatura, pero a su vez, es un error generoso para con sus letras. La cuestión es, creer en las cosas, así defrauden, al fin y al cabo.

a descubrir la literatura por él mismo. Borges, cada vez que se sienta a escribir, ve una nueva forma de hacerlo, es como si siempre fuera la primera vez; por tanto, no tiene la respuesta a estos misterios que guarda el arte de escribir. Por eso mismo, una de sus conferencias titulada “El enigma de la poesía”⁹⁹, puede estar prometiendo algo de lo que realmente Borges no puede decir nada en absoluto. Pues, la palabra “enigma” entraña alguna revelación, cuando en sí, no es lo esencial de lo que hace en sus reflexiones. Es decir, no tiene algo que revelar. Para Borges lo más importante es disfrutar; disfrutar de la literatura.¹⁰⁰ Y lo único que puede ofrecer a sus 60 años, son sus perplejidades y dudas, lo que llama como “perplejidades clásicas”. En su condición de lector, Borges (2001), siempre al tomar un libro de estética tiene la sensación de tener entre sus manos obras de astrónomos que no conocen siquiera las estrellas. En otras palabras, estos autores “escribían sobre poesía como si la poesía fuera un deber, y no lo que es en realidad: una pasión y un placer” (P. 16). Hablan de arte sin ser artistas, sin haber intentado hacer una obra de arte, sin experimentar lo que es la creación en su esencia.

Para Borges hay que buscar algo más, debe haber algo más del solo hecho de tener que expresar las cosas y las palabras para llegar a algo concreto en el discurso. Y, ¿Qué es eso que se debe buscar? Lo que se debe buscar es la poesía y es la vida también. Borges cree que la poesía no se trata de algo súper extraño o extraordinario, sino que, la poesía siempre está al acecho, y se encuentra por todas partes. La poesía está a la vuelta de la esquina de todas las personas, y por lo tanto, surge en cualquier momento.¹⁰¹ Es decir, para Borges (2001) la vida está hecha de poesía y, es por ello, que se puede encontrar a las espaldas de cada quien. Para Borges (2001), la poesía se puede encontrar alrededor de las

⁹⁹ La primera conferencia expuesta en la Universidad de Harvard y recopilada luego en *Arte poética*.

¹⁰⁰ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “El enigma de la poesía”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 15

¹⁰¹ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “El enigma de la poesía”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 16 - 17

personas, de las cosas, del mundo; porque la poesía es vida y la vida misma es poesía, y una persona la puede ver surgir en donde sea que se encuentre.¹⁰²

Ahora, el estudiar a un autor y a su obra literaria, no significa que se estudie la poesía en sí, ya que los libros se convierten en ocasión para ella y nada más. Y para sostener esto, Borges cita la opinión de Emerson y dice que, según Emerson una biblioteca “es una especie de caverna mágica llena de difuntos. Y esos difuntos pueden renacer, pueden ser devueltos a la vida” (Borges, 2001, p. 17) y esto sucede solo al abrir sus páginas. A saber, los libros cobran vida cada vez que son leídos, lo que configura una razón de ser de ellos mismos, y mientras no sean leídos o si quiera ojeados, permanecerán como un millar de letras y páginas muertas. Los libros hacen parte del mundo físico, con su conjunto de símbolos; y requiere del contacto o el interés de un lector para existir realmente. Como lo ve Borges, se trata también de que el libro tenga el lector adecuado, pero más aún, las palabras adecuadas, o lo que es mejor, la poesía que hay oculta en cada una de las palabras.

Para Borges, la poesía es algo que sucede, y que se experimenta al leerse. Borges cita a Whistler cuando este dice que “el arte sucede” y no solo con el mundo social, político, cultural y familiar que rodea al artista, sino también hay misterios en el arte que le influyen, que le experimentan y le suceden. Borges (2001), le suma a la opinión de Whistler que, “el arte sucede cada vez que leemos un poema” (p. 21). Como hubo de experimentar desde la primera vez que le sucede los sonetos de Keats, y así la poesía le interrumpe la forma como hasta ese momento comprendía el arte y el lenguaje. Pero luego de esta reflexión, Borges cree que podría estar suprimiendo la idea clásica de que los libros perduran y, ve conveniente por ello, analizar la historia de los libros. Pues, recuerda que los griegos en realidad no tenían en su cultura el uso de libros, o por lo menos no mucho. Pensadores de todos los tiempos como Pitágoras, Cristo, Sócrates, y el Buda; quienes no

¹⁰² Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “El enigma de la poesía”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 17 - 20

escribieron sus ideas en papeles o libros, si no que las transmitían de forma oral, se consagraron también como oradores de gran importancia.

De modo que, en opinión de Borges, Bernard Shaw tenía algo de verdad en sus ideas cuando afirmaba que Platón pudo haber inventado a Sócrates. Y esto a su vez, lleva a pensar a Borges en la opinión de Platón sobre los libros y lo cita: “Platón habla sobre los libros de una manera un tanto despectiva: ‘¿Qué es un libro? Un libro parece, como una pintura, un ser vivo’” (p.22). Pero, si se le hace una pregunta, no responde. Entonces se ha de ver que realmente está muerto. Al respecto, Borges tiene una primera teoría; la de que para darle vida a los libros Platón inventa el dialogo platónico, y por lo visto tendría lógica. Una segunda teoría es que Platón hace los diálogos, de alguna forma, para seguir escuchando la voz de Sócrates, y pensando en lo que éste hubiera podido decir respecto de un tema en específico, por lo que, desarrolla este tipo de texto. Es así como, Sócrates a veces representa la verdad, pero otras veces, Platón dramatiza sus estados de ánimos. Para Borges, los diálogos de Platón no llegan a una conclusión, porque éste los escribía según los iba pensando; por esta razón, no sabía cómo iba a terminar su escrito.¹⁰³ Para Borges, el propósito de Platón era que Sócrates lo siguiera acompañando.

En este punto, Borges ve pertinente empezar a hablar de la concepción griega del libro. Y luego, trata la concepción que llega de oriente, “la idea de la Sagrada Escritura, del libro escritos por el Espíritu Santo; llegaron los Coranes, las biblias y demás” (Borges, 2001, p.24). El Corán es considerado por los musulmanes como anterior a todo lo que conocemos, e incluso anterior al lenguaje. Así el Corán es ante todo un atributo de Dios. Borges vuelve a Bernard Shaw al responder a la pregunta de si consideraba a la biblia como una escritura sagrada, es decir como obra y gracia del espíritu santo, a lo que se responde que, él cree a todos los libros como obra del espíritu santo. Pues, esto es “lo que Homero

¹⁰³ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “El enigma de la poesía”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 22

quería decir cuando hablaba a la musa. Esto es lo que los judíos y Milton querían decir cuando se referían al Espíritu Santo: cuyo templo es el recto y puro corazón de los hombres” (Borges, 2001, p.25). En la mitología occidental moderna, se habla del “yo subliminal” del “subconsciente”.¹⁰⁴ Con esto, se llega a una tercera, a la noción de los clásicos, en la que un libro es un objeto inmortal.

Borges, confiesa no creer en la inmortalidad de un libro, lo considera más “una ocasión para la belleza” y eso es así, como ya se ha señalado antes, porque el lenguaje ha de cambiar incesantemente. Para ilustrar esta idea, Borges pone de ejemplo el verbo “to tease” que significa algo así como fastidiar, molestar o bromear; y “tesan” es para el antiguo inglés, herir con la espada.¹⁰⁵ Por otro lado, “hay casos en los que la poesía se crea a sí misma” (Borges, 2001, p.26), y esto es debido, muchas veces, al contexto. Es decir que, en realidad el contexto crea poesía. Uno de los ejemplos de esta consideración se halla en Don Quijote de la Mancha, pues “hidalgo”, explica Borges, para cervantes hacía referencia a un señor del campo.¹⁰⁶ Y no precisamente, pensando en que esa palabra tuviera dignidad o significara algo por sí misma y de esta manera se independizara, como sucedió después. El nombre “Quijote” era una palabra vista como ridícula, y de “de la mancha”, cuando fue escrita por Cervantes, es posible que haya querido que sonara a una mayor formalidad y nobleza, como decir “Don quijote de Kansas City”.¹⁰⁷ Con lo anterior, Borges quiere hacer ver los cambios que van teniendo las palabras, sobre todo sus significados, a través del tiempo. Y quiere mostrar, cómo muchas de las palabras se vuelven ennoblecidos e imperecederas para la literatura, como es el caso, se decía, de “La mancha”.

¹⁰⁴ Es decir, son una sola idea de inspiración, de entusiasmo: Espíritu Santo, las musas, o el subconsciente, uno y lo mismo. Libros que son inspirados por el dominio de un ser superior. Para Borges, a pesar de que la palabra subconsciente o yo subliminal sean muy fuertes, o groseras frente a las otras dos, (espíritu santo, las musas), hay que notar que en sí significan lo mismo. Una realidad con la que se debe vivir, conformar y aceptar.

¹⁰⁵ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “El enigma de la poesía”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 26

¹⁰⁶ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “El enigma de la poesía”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 27

¹⁰⁷ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “El enigma de la poesía”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 27

Estas palabras empiezan a tomar cada vez más importancia y a ser una referencia de la tradición. De esta manera, las palabras podrán ser las mismas, pero al usar esas mismas palabras, se hace con un sentido diferente del que fueron inicialmente creadas. Mientras “el lenguaje cambia [...] el lector también está cambiando.” (Borges, 2001. P.29); como el río del que no se puede bañar dos veces, pero que ahí permanece. En otros términos, aunque cambien las palabras, aunque las personas mismas cambien, la belleza siempre ha de acompañar a los unos y a los otros. Esta belleza ha de hallarse en cualquiera de las distintas manifestaciones artísticas que existen en el mundo.¹⁰⁸ Borges habla de Homero, y dice que, era muy diferente como se interpretaban sus versos en su siglo a como se interpreta hoy en día, pues al leer, por ejemplo:

It snowed from the north;
rime bound the fields;
hail fell on earth,
the coldest of seeds...¹⁰⁹

Para Borges en estos versos, hay elementos añadidos, por un lado, se ve la poesía detrás de un hombre que escribe “a orilla del mar norte”.¹¹⁰ Por otro lado, la poesía, llega muy claramente, a pesar del tiempo. Además, se dan los casos de que, primero, el poema se

¹⁰⁸ Ahora bien, para Borges no es de gran importancia si un poema viene de un reconocidísimo escritor, pues, este poema no hace al escritor bueno en su oficio. Ya que, puede que venga, como se explicaba, del espíritusanto, o de las musas, o del subconsciente, incluso de las palabras de algún otro poeta, es decir, el poema en su independencia se hace a sí mismo. Hay que recordar que, esto es preciso porque, en un poema se suele sentir la experiencia y ha de notarse que algo le sucede al poeta y al lector, entonces se experimenta, sucede. El poeta y el verso dejan constancia de que algo ha de suceder.

¹⁰⁹ Recitado en inglés por Jorge Luis Borges (1967), y más tarde transcrito también en inglés en *Arte poética* (2001). Aquí se escribe lo que podría traducir el verso en español:

Negó desde el norte;
llanta atada a los campos;
granizo cayó en la tierra,
la más fría de las semillas.

¹¹⁰ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “El enigma de la poesía”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 33

termine degradando con el tiempo y de que pierda su belleza. Y segundo, que, por el contrario, el poema se enriquezca con el tiempo.

Además, Borges medita sobre el definir y el no definir la poesía. ¿Qué es la poesía? Se pregunta. Si durante toda la exposición no se ha definido lo que es explícitamente la poesía en Borges, es porque, en su opinión, es de las cosas que se suelen saber lo que es, pero difícilmente se sabe cómo explicar. Para lo cual no es suficiente una definición enciclopédica. Borges, lo relaciona a lo que dijo San Agustín sobre lo que es el tiempo, pues es algo que se sabe solo mientras no se pregunte lo que es. Es decir que, son cosas que están arraigadas a cada una de las personas, o por lo menos a la mayoría. Para Borges se trata es de saber dónde encontrar la poesía; la poesía que aparece, estremece, que hace sentir, y a partir de esto, saber lo que es.¹¹¹

2.7. Las metáforas que remiten a otras metáforas

Ahora bien, de las preguntas ¿Qué es el poeta? ¿Qué es la poesía? Se puede comprender que Borges (2001) cuestiona también: “¿Por qué los poetas de todo el mundo y todos los tiempos habían de recurrir a la misma colección de metáfora, cuando existe tantas combinaciones posibles?” (p.38). El autor quiere probar con sus palabras que, las metáforas remiten a otras, aun cuando en detalle, cada una de ellas sean diferentes. En estas diferencias se halla el punto fundamental de su conferencia “La metáfora”.¹¹² Así pues, Borges comienza citando una¹¹³, para hacer notar la magnitud del asunto: “Las diez mil cosas”.¹¹⁴ Al parecer es la manera como en china llaman al mundo, indudablemente hay más de diez

¹¹¹ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “El enigma de la poesía”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 35

¹¹² Conferencia pronunciada por Borges, en inglés en 1967 a los 68 años de edad, en la Universidad de Harvard.

¹¹³ Metáfora.

¹¹⁴ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “La metáfora”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 37

mil cosas, pero tratándose de metáforas y al pensar que éstas han de ser la unión de dos cosas o comparación entre dos cosas distintas, es un número considerable de metáforas.

Consecuentemente, se distinguen etapas en la reflexión de Borges sobre las metáforas. Primeramente, se ocupa de las que llama, “metáforas modelos”. Aquí aclara que la palabra “modelo” es usada porque, las metáforas citadas puede que parezcan muy diferentes a la imaginación, pero que para un lógico pueden ser casi idénticas. De esta manera, son análogas a ecuaciones y sumables algebraicamente. Así, se toma como primer ejemplo la clásica y bien conocida comparación entre los ojos y las estrellas.

Borges (2001) dice que, el ejemplo que recuerda viene de la antología griega, y piensa que se le ha de atribuir a Platón. Y el verso es así: ““desearía ser la noche para mirar tu sueño con mil ojos”” (p.4). Para Borges, el deseo hace posible que el amante pueda ser visto desde todos esos puntos estelares. Otro ejemplo sería: ““las estrellas miran hacia abajo””. (p.40). Es notable como estas dos metáforas pueden ser la misma y sin embargo hace imaginar diferentes escenarios. Para Borges el segundo ejemplo demuestra ternura, pues, las estrellas en este caso, son sublimes y los seres humanos obedientes trabajadores. Como tercer ejemplo se puede leer: “A Second Childhood”, el cual dice:

(Pero no envejeceré hasta ver seguir la enorme noche,
nube que es más grande que el mundo,
monstruo hecho de ojos)¹¹⁵

¹¹⁵ But I shall not grow too old to see enormous night arise,
A cloud that is larger than the world
And a monster made of eyes.

Recitado en inglés por Jorge Luis Borges (1967) y más tarde transcrito y traducido en *Arte poética* (2001), tanto en inglés como en español.

Se resalta de estos versos, el hecho de que sea un monstruo hecho de ojos, y no un monstruo lleno de ojos, como sería lo más esperado.¹¹⁶ Precisamente, esto lo hace especial y terrorífico, además de relacionarlo con las otras dos metáforas. Al respecto dice Borges:

Aunque el modelo sea esencialmente el mismo, en el primer caso, el ejemplo griego “Desearía ser la noche”, el poema nos hace sentir su ternura, su ansiedad; en el segundo, sentimos una especie de divina indiferencia hacia las cosas humanas; y, en el tercero, la noche familiar se convierte en pesadilla. (P.41)

Es decir, los tres versos se remiten a un mismo modelo: ojos y estrellas y noche. No obstante, cada uno de los versos brindan sensaciones diferentes como ya se decía. Otro modelo de metáfora que ha existido siempre, es el que refiere al tiempo semejante al fluir de un río. De ejemplo está el poema de Tennyson que dice: “(el fluir del tiempo en medio de la noche)” (p.42).¹¹⁷ Y la novela con su título *Del tiempo y el río*¹¹⁸ y el pensamiento griego que dice “nadie baja dos veces al mismo río” (p.42). Con el verso de Tennyson se deja ver el característico silencio de la noche y cómo el tiempo es emergido en ese silencio de las cosas sin que dejen de fluir.

Por el lado de la unión de las palabras evocan, asimismo, al fluir del tiempo como el río, idea que inspira al título de la autobiografía de Vallejo¹¹⁹ en su novela, *El río del tiempo*. Ahora, la oración del griego filósofo Heráclito, es un pasaje que produce terror, porque hace referencia también a que el ser humano es el río y como ríos no son siempre los mismos. El sentir que la vida es un sueño pasa por al menos una vez en la existencia de cada una de las personas. Nigel Warburton en su Filosofía básica dice que, la gente, por lo

¹¹⁶ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “La metáfora”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 41

¹¹⁷ “Time flowing in the middle of night”

Recitado en inglés por Jorge Luis Borges (1967) y más tarde transcrito y traducido en *Arte poética* (2001).

¹¹⁸ *Of time and the river*

¹¹⁹ Fernando Vallejo, escritor colombiano.

menos alguna vez, se preguntan si la vida es un sueño, y más aún, si la vida es algo más allá que un sueño. En este aspecto, Borges pone de ejemplo un verso de Shakespeare que dice la existencia está hecha de la misma materia de los sueños.¹²⁰ Lo cual es interpretado por Borges como una contradicción, y explica que ello es debido a que, siendo real la vida como sueño, sí cabría el poder hacer tal afirmación o duda. De esta manera, las palabras de Shakespeare están más del lado de la metafísica que de la poesía. En cambio, el hecho de que el poeta Walter von der Vogelweide plantee lo mismo, pero no en una afirmación categórica, sino como pregunta “(¿he soñado mi vida, o fue un sueño?)” (p.45)¹²¹, se asemeja más a lo que diría un poeta a los planteamientos de un filósofo.

Pero, ninguno de los anteriores poetas, expresó bien lo que quería decir, como sí lo hizo Chuang Tzu que, “soñó que era una mariposa y al despertar, no sabía si era un hombre que había soñado ser una mariposa, o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre (Borges, 2001, p.45).¹²² Para Borges con este pensamiento, el poeta fue completamente preciso, a diferencia de los otros, con las palabras que eligió: “mariposa”; luego, sueño, despertar, hombre, más la duda que pone alrededor de todo ello. Porque es una metáfora que da esa sensación de la vida como sueño, y tuvo la delicadeza de expresarlo. Otro ejemplo de modelo de metáfora, son aquellos en los que el morir y el dormir pueden representar lo mismo. En este caso Borges trae los versos de Robert Frost¹²³, que dicen:

(los bosques son hermosos, oscuros y profundos,
pero tengo promesas que cumplir

¹²⁰ “We are such stuff as dreams are made on” “(estamos hechos de la misma materia de los sueños)” (p.44). Recitado en inglés por Jorge Luis Borges (1967) y más tarde transcrito y traducido en *Arte poética* (2001).

¹²¹ “Ist mir min leben getroumet, oder ist es war”

Recitado en inglés por Jorge Luis Borges (1967) y más tarde transcrito y traducido en *Arte poética* (2001).

¹²² Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “La metáfora”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 45

¹²³ A pesar de que no se encontró libro impreso de “Stopping by woods on a snowy evening”, existe una grabación en CD, producido por Nicolas Soames y Garrick Hagon y lectura de Garrick Hagon. Ahí mismo se encuentra lecturas de los poemas de Longfellow, Poe, Emerson, Whitman, Cummings, entre otros. 65 poemas en total.

y millas por hacer antes de dormir) (p.47)¹²⁴

Aunque después se arrepiente Borges de dar su interpretación de estos verbos y hacer estos análisis, pues mejor habría sido apreciar y disfrutar el poema sin estudiarlo tanto; no obstante, llega a comprender que, en los versos que se repite la palabra “millas” tratan de ámbitos diferentes. En el primer verso en que se menciona “millas”, hace referencia a lo físico, a un recorrido en el espacio; pero en el segundo verso, en que se repite también, hace referencia a la muerte, al descansar, dormir. Para Borges el poeta esta vez fue efectivo con las pocas palabras que usa, pues, aunque pocas son las palabras, resultan ser concisas. Porque lo sugerido es mejor acogido por la mente de todo lector, que lo que son afirmaciones y razonamientos.

En este punto, Borges comprende que, no es de importancia cuántas metáforas se derivan de un sin número de variaciones e igualmente inspiren a otras metáforas con el mismo sentido. Cosa que se percibe, aunque no se sea un experto en cuanto a teorías de la poesía se refiera. Para Borges, él mismo podría decir que nada más existen una docena de metáforas, por lo tanto, a partir de ellas se derivan juegos de palabras arbitrarios, pero muy relacionadas.¹²⁵ Y en ese sentido, la afirmación de los chinos resulta ser bastante coherentes. Por último, trae los versos de Cummings, que dicen:

(La terrible cara de Dios, más brillante que una cuchara,
acoge la imagen de una palabra fatal,
y así mi vida –que gustaba del sol y la luna-
se parece a algo que no ha sucedido) (p. 51)¹²⁶

¹²⁴ The Woods are lovely, dark, and Deep,
But I promise to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.

Recitado en inglés por Jorge Luis Borges (1967) y más tarde transcrito y traducido en *Arte poética* (2001).

¹²⁵ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “La metáfora”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P. 50

¹²⁶ God's terrible face, brighter than a spoon,

Borges (2001), analiza que el primer verso de esta estrofa deja ver lo moderno que se siente el poeta, pues en vez de elegir un objeto tradicional elige una cuchara, por suerte, el segundo verso da paso a que se permita y respete el primer verso. Y cree que el segundo verso es mejor, como le han dicho “en una cuchara a menudo encontramos recogidas muchas imágenes” (p.51). Borges expresa que no había pensado antes en la cuchara como reflejo de imágenes; además, no quería pensar demasiado en la palabra cuchara, porque no le decía gran cosa. Pero, es en el último verso de esta estrofa, donde Borges ve la metáfora de la vida como sueño. En el verso, la vida se parece a algo que no ha sucedido, contiene mucho mejor esa esencia de la metáfora como sueño, que cualquier otro. Incluso mejor que Shakespeare y los dos otros poemas citados. Por último, no está de más resaltar que, estos versos y metáforas, que ven y reflexionan la vida como sueño, el dormir como morir, y hacen la comparación entre los ojos y las estrellas, el río y el tiempo, las flores y las mujeres, y la idea del espejo y el tiempo, se dan en todas las lenguas, épocas y literatura.

2.8. Conclusiones del segundo capítulo

Finalmente, Borges se refiere a Benedetto Croce, como uno de los principales ejemplos de lo que le hace percibir los estudios de estética. Así, también encuentra en las investigaciones de Croce que, poesía y lenguaje se definen como una expresión. Borges (2001), se detiene nuevamente en la palabra “expresión” y analiza que, si se piensa en la expresión de algo, obligadamente se desemboca en la tan discutida cuestión de la forma y el contenido. Pero a la vez, con no pensar en la expresión de nada, no se llega, lógicamente a algo. Con esto se hace evidente que, a Borges, no le interesa entrar en la discusión del viejo problema que menciona (del contenido y forma en el arte). Si bien admite la definición de Croce, para Borges, las palabras surgen y el lector asiste a la resurrección de un mundo, y es algo que sucede por medio de las palabras mismas y la poesía. Borges (2001), va a

collects the image of one fatal Word,
so that my life (which liked the sun and the moon)
resembles something that has not occurred.

Recitado en inglés por Jorge Luis Borges (1967) y más tarde transcrito y traducido en *Arte poética* (2001).

recordar toda la vida el soneto de John Keats y del cual, lo que resalta siempre especialmente de ese poema, es el famoso verso que señala una lectura ingenua del Homero de Chapman.¹²⁷ Tal verso es relevante porque, trata sobre la experiencia poética, más concretamente sobre la primera experiencia poética. Pues, George Chapman resucita el momento que John Keats lee la traducción que le hace a las obras épicas: la *Ilíada* y la *Odisea*. Es decir, que Keats estaría refiriéndose a lo que experimentó al leer por primera vez la *Ilíada* de Chapman.

Análogamente, la primera vez que Borges (2001) escucha los versos de Keats, es cuando realmente experimenta la poesía, y ve que, tanto la poesía, como el lenguaje, no podían ser nada más que un medio para que las personas se comuniquen entre sí. Y agrega que cuando tuvo esa revelación, no comprendía las palabras del poema, como se ha señalado antes, pero sentía que algo le sucedía. De inmediato, comprende y reafirma que el arte no solo consiste en comunicar algo, sino que también, el lenguaje es pasión y la poesía es placer.

Con esto mismo, en las conjeturas de Borges se plantea el arte como un suceder, como un continuo acontecimiento. La poesía le sucede a Borges y le afecta tanto su inteligencia como su ser, su sangre y su carne, la experimenta toda en sí. Y, esta experiencia, también lo lleva a pensar que la primera lectura que se hace de algo, especialmente en el ámbito del arte y la literatura, es la verdadera. Porque cuando se vuelve a leer un poema, por ejemplo, el lector se engaña a sí mismo creyendo que ha sentido lo mismo que sintió la primera vez.

En suma, para Borges es importante hablar del artista como lector, porque cada uno de ellos, cada escritor, si desea sacar algunas obras que se tengan en cuenta, debe ser antes

¹²⁷ Borges resalta la palabra “first” (primera) del poema de Keats, porque hace referencia a la primera experiencia que tienen todos al leer un texto literario.

que nada un lector. Y como escritor, se forjará en la medida en que, permita que le suceda su arte, dejando un poco que entre en juego el azar, pero también los ejercicios de escritura, como ensayos de tentativas y error. El escritor, se debe dejar llevar por su obra y mirar hacia dónde lo dirige, pero a su vez, es una labor de esfuerzo y dedicación; es decir, procede, muchas de las veces, paso a paso. Como el mago que sueña que crea a un hombre y hace los muchos intentos para lograrlo y las muchas maneras en las que podía posiblemente llegar a algo concreto de creación.

3. TERCER CAPÍTULO

LAS TENTATIVAS Y EL LOGRO: FUNDAMENTOS DE LA CREACIÓN ARTISTICA EN PAREYSON Y BORGES

3.1. Sobre la naturaleza de la ley interna y del logro: un hacer que procede por tentativas

Al retomar las ideas más importantes, para una congruencia entre Luigi Pareyson y Jorge Luis Borges, hay que empezar hablando de la forma como logro y el formar como una serie de tentativas. Ambos autores consideran que el proceder por medio de tentativas es lo esencial para llevar a cabo una obra de arte. En este aspecto, Pareyson señala que, un hacer en el que se inventa el modo de hacer, compromete al artista a avanzar por tentativas. Bien, el resultado de esta operación es un logro. Solo de esta manera se llega a adentrarse en la naturaleza del crear; es decir, del formar. Y en la naturaleza de la forma, esto es, de la obra de arte. Por consiguiente, hay que captar el nexo que une la forma con el formar y así mismo, con el logro y el tantear, para ver su verdadera naturaleza¹²⁸.

Como Pareyson, Borges (2001) habla de la importancia del proceder tanteando para lograr un cuento o un poema tolerable. Dice: “si he alcanzado la felicidad de escribir cuatro o cinco páginas tolerables después de escribir quince volúmenes intolerables, logré esa proeza no solo a través de muchos años sino también gracias al método de la tentativa y el error” (p. 132). Por lo visto, Borges le otorga a este método, el que él mismo lograra escritos que se tuvieran en consideración. Como ejemplo de esta manera de ver las cosas, Borges menciona unos de sus primeros errores, (y de los tantos que ha llegado a cometer para obtener algunos buenos resultados), aquel que le hizo pensar que el verso era más complejo que el verso libre. Pero con el tiempo, en lo que ha podido ensayar, tantear y errar

¹²⁸ Es decir, sobre los fundamentos de la creación artística.

más de una vez, ha quedado convencido de que es todo lo contrario. Por los límites que sugiere la métrica, hace que el verso sea aún mucho más fácil de realizar.

En la conferencia “Credo de poeta”, Borges señala que: “el oído, por inducción, espera algo, pero no llega a obtener lo que espera. Recibe otra cosa; y esa otra cosa puede ser, en cierto sentido, una decepción y también una satisfacción” (p.132), esto lo dice para dar razones de porqué el verso libre es más difícil que el verso comedido por métricas. Con el verso libre, el escritor tendría que expandirse mucho más en sus palabras, con el verso clásico, queda sometido a rimas, y le es menos posible fracasar en su objetivo. En Borges, como en Pareyson, el escritor espera su poema y éste puede no ser lo que esperaba, y a partir de allí, es fundamental el desarrollo que haga el poeta de eso a crear. El poeta escribe lo que puede y no lo que quiere.

Consecuentemente, de la manera como se acoge eso que da motivos para moverse a crear, dependerá el éxito o el fracaso de la obra. El método de la tentativa y el error en el que somete el poeta a su verso, es lo que lo lleva a su logro. Con el tanteo el escritor va desarrollando y ejecutando su trabajo. Para el mismo Borges, la emoción, la imaginación y los sueños le resultan ser sus mayores fuentes de motivos para crear y la razón por la que se puede considerar a sí mismo un escritor. Tomar de las circunstancias de la realidad se hace verídico, pero el cómo contar las cosas permite al escritor ser un verdadero artista.

Tanto para Borges como para Pareyson, la forma es esperada por el artista con intensidad y el presentimiento de esta forma actúa como criterio de elección. Para Pareyson, muchas veces el artista no obtiene lo que esperaba y no se da cuenta que sus intenciones son baladíes y que su criterio tiene valor al comprender ese motivo que se le presenta. Es la ley de la obra misma que orienta las correcciones, los impulsos, las preferencias, los rechazos, los arrepentimientos y las reestructuraciones del artista sobre su obra. A saber, la forma formada y la forma formante no están de manera opuesta, sino que

se identifican; la obra es dirigida por la forma formante, pero solo es revelado en la forma formada, es decir, en el proceso ya, en conclusión.

A partir de lo anterior, Pareyson aclara (2014) que, “la obra se hace por sí misma y sin embargo la hace el artista” (p.122), y esto se explica más aún en el surgir del motivo de arte. Esto es, del lado de la obra de arte se trata del germen, el embrión, la organización y la maduración; y del lado del artista se trata del motivo, de un proyecto, de su tentativa y logro. El artista ha de saber que su obra de arte sale bien, cuando trabaja el motivo como germen; cuando traza el esbozo como el desarrollo de un embrión. Cuando sus tentativas son en torno a una ley de organización. Y, cuando lo que ha logrado como obra y forma formada es como una maduración orgánica.

Por consiguiente, el arte no es arte, pues no existiría el motivo, sin la actividad del artista. Porque, justamente de esa actividad depende el surgir del motivo, ya que, únicamente por esta actividad el motivo actúa en su independencia. Pero también se comprende que, si se logra la obra es porque el artista se ha sabido poner en el punto de vista de la obra. Para lo cual, hay que pensar en lo siguiente. Para Pareyson, el artista busca y espera activamente ese motivo, donde el azar también es ocasión para ello, y en sí, toda la experiencia del artista y todo el alrededor suyo es motivo de arte, toda su vida espiritual.

Por otra parte, así como el motivo ha de depender de la actividad del artista, igualmente el desarrollo de ese motivo depende de lo que el artista haga. Entre las múltiples posibilidades, el artista reconoce la única posibilidad que desemboca en el logro. “Y puede ser que tome por buena una posibilidad estéril que después de haberlo arrastrado a una serie de fracasos” (Pareyson, 2014, p.126), lo lleven a la posibilidad que le ofrece la esperanza del éxito. Pero puede que, por el contrario, el artista se llene de decepciones porque aquello que espera se termine haciendo por un camino estéril. O puede que, el artista deba empezar todo de nuevo; e incluso, hacer un nuevo proyecto. Entonces, el desarrollo del motivo no

sigue una regla, ley o técnica evidente, se debe saber encontrar por el artista y solo así actúa el motivo como ley de sí mismo.

Justamente, con Pareyson se puede profundizar en el concepto de logro y de tantear. Pues, hay cierta dificultad para comprender esto del “logro”, y ello se debe a que, el logro solo será cuando esté realizada la obra de arte y se mantenga en su ley de coherencia. Es decir, cuando el logro es alcanzado deja ver su propia forma y su propia regla. Al principio, el artista no tiene una idea visible y clara de lo que quiere crear, por el contrario, hay incertidumbre de si se logrará algo. Es así que siempre está la posibilidad del fracaso, porque el artista puede distraerse de su trabajo y alejarse del éxito que requiere finalmente la obra de arte.

De igual manera, el modo de hacer determinada obra de arte se descubre durante su realización. Y solo así, se encuentra cómo debe escribirse un poema, o el modo como debe pintarse algo en un lienzo, o el cómo ha de sonar una canción. Esto muestra que el logro es un hacer que implica la invención de ese hacer.¹²⁹ Consecuentemente, para descubrir ese modo particular, se debe avanzar tanteando; esto quiere decir que “de tentativa en tentativa y de verificación en verificación se llega a inventar la posibilidad que hacía falta” (Pareyson, 2014, p. 107). Es decir, el artista tanteando encuentra lo que hace falta para llevar a término su obra. El artista, inventa la posibilidad que hace que su obra exista como forma de arte. Y se sabe que ha sido la posibilidad buena, porque ha permitido el logro de ésta.

Por lo tanto, si el proceso creativo consistiera en solo aplicar técnicas, normas o proyectos ya establecidos, no se pudiera hablar de logro. Y esto es debido a que, la

¹²⁹ El artista debe inventar la manera cómo compondrá, por ejemplo, un sonato, y ello se debe inventar en el instante en que se disponga a crear, no antes, como una idea preconcebida. Con este argumento se está insinuando que, las pinturas y las teorías de Cezanne, por tomar a un artista; es decir, del pintor, o del escritor o músico, fueron realizadas al momento que se inventaban.

correlación natural del logro es la tentativa; ya que, el tantear es eso, “figurar una determinada posibilidad y ponerla a prueba” (Pareyson, 2014, p. 107). Es decir, la manera como el formador de obras artísticas pone a prueba la posibilidad es, haciéndola, por un lado, o, evitando hacerla, por el otro lado. En caso de que, una posibilidad no parezca llegar a algo considerable, el artista debe, descartarla y poner a prueba otra opción.

Entonces, el artista al crear procede de prueba en prueba, de posibilidad en posibilidad, de experimento en experimento y de tentativas en tentativas. De ensayo y error. Y lo anterior es necesario, para descubrir la manera en la que debe hacerse y la posibilidad que da paso al logro y al éxito¹³⁰. Al final, lograda ya la obra de arte, ésta hace evidente el cómo fue hallada su forma.

Ciertamente, para valorar la naturaleza del logro, se hace necesario igualmente, entender que se podía fallar, que hay un alto riesgo de fracasar, y solamente cuando todo salga bien, el artista sentirá admiración de lo que ha logrado. Para Pareyson, toda obra tiene un estilo, y esto es por ser creada de un modo particular; es decir, cómo una obra en singular pide ser formada, cómo su posibilidad lo exige. Un modo que es personal e inconfundible, y que al tiempo es reconocible para todos.

A saber, se trata de una obra de arte que es inimitable y, aun así, es también ejemplar. Obra de arte que, aunque es irrepetible, se hace a la vez paradigmática.¹³¹ Por ejemplo, el cuento “El Aleph” de Borges, que no se puede imitar y mucho menos repetir, pero ha sido ejemplar para el escritor colombiano García Márquez. Pues, se puede decir que la novela *Cien años de soledad* es, justamente, el Aleph que ha soñado Borges. Es decir, la historia de estas obras ficcionales coexiste en un solo instante. Sin embargo, cada una de

¹³⁰ Esto es, las tentativas son necesarias para que el escritor sepa cómo debe estar conformada su obra; sin ello no llega a algo concreto.

¹³¹ Como se verá enseguida, este reconocimiento, esa ejemplaridad es el que lleva a la creación de otras obras de arte, que serán igualmente singulares.

estas narraciones son únicas en ellas mismas, porque fueron creadas desde la forma interna de cada una. Es por esta razón que, donde se habla de estilo, se habla de arte. El formar consiste en “hacer algo con arte” (Pareyson, 2014, p. 111), lo que significa que no consiste de solo hacer arte y nada más; la formatividad se rige de su propio criterio. O lo que es lo mismo, el logro es criterio para sí mismo. Argumentos que apoyan todo lo que se ha hablado hasta el momento, pues, el resultado de la operación es conforme a las leyes que se ejecutan.¹³²

Hay que analizar, el por qué empezar este capítulo hablando del logro y las tentativas en Pareyson y Borges. Y la respuesta está en que, en estos términos nace la relación razonable entre los pensamientos de estos dos autores. ¿En qué medida? En la medida en que se ubican entre las teorías racionales e irracionales, es decir, son el centro de sus inquietudes sobre el proceso de la creación artística. En cuanto a esto, Elena Oliveras (2005) dice:

La “teoría de la formatividad” de Pareyson nos ubica en el centro de la polémica racionalismo-irracionalismo referida al fundamento de la creatividad. La dicotomía entre ambos términos se encuentra presente en *El informe de Brodie* de Borges, quien se inclina allí “por la tesis platónica de la Musa y no por la de Poe”. Pero en *La rosa profunda* reconoce que, como escritor, puede ver (ser consciente) del principio y del fin de la obra, aunque no de lo que se encuentra en el medio. (P.152).

Con Olivera, se puede deducir que, logro y tentativa comprometen al artista a estar activo durante el proceso de producción, pero a la vez, se admite algo de aventura, de azar,

¹³² Consecuentemente, al proceso de creación se le confiere una libertad infinita, lo que da paso a un formar puro. Y esta afirmación se explica en que, la formatividad al especificarse en el arte, se hace ley para sí misma y al no tener ninguna ley exterior, solo sigue sus propias normas y se guía de su forma. Pero esta libertad no implica que se crea arbitrariamente, sino que se hace fundamental una rigurosidad. Hay una atención en lo que se crea, que evita cualquier distracción. Se habla en detalle de esto más adelante.

y de cierta espiritualidad en el arte. Por esta razón, se le ubica en un intermedio entre las teorías que se han planteado sobre la creación artística y literaria. A su vez, esto conlleva a una indeterminación de la obra. Así, cuando Borges habla en el prólogo de *La rosa profunda* que como escritor de su obra ve el principio y el fin de ésta, pero no está seguro de lo que hay en medio de ella, pues ello se le va revelando de forma gradual y trata de intervenir lo menos que pueda con sus opiniones en la obra. Y al respecto también explica Elena Oliveras (2005) que:

Borges hace hincapié aquí en el concepto de indeterminación de la obra, si bien acepta una cierta cuota de conciencia del artista. El artista no sabe “del todo”, es decir que algo sabe. [...] Como Borges, también Luigi Pareyson resalta el concepto de indeterminación. Su tesis original se basa en la idea de *forma formante*, que mientras va haciéndose “da forma” a la obra y se convierte, en el final del proceso, en *forma formada*. (P. 152).

Por el lado de Borges, cuando el escritor crea, siente cómo se le va acercando en su ánimo una revelación. Una revelación que al final no se realiza completamente, porque siempre hay algo más que hacerle y lo cual es aplazado por lo general. Una seducción en la obra misma que promete completitud, pero que en sí no se cumple, solo ofrece esa ilusión de un arte terminado. Es lo que Oliveras llama como un suspenso en el que el arte tira sus cartas, y es por eso mismo que atrae, seduce.

En afín, en Pareyson hay un indicio, (el cual es la *forma formante*), en la obra misma que orienta el proceso y es el que dirige a las tentativas hacia el logro (hacia la *forma formada*). Al respecto, explica Oliveras (2005) que: “La forma formante, no el influjo divino (Platón) o el poder del inconsciente (Jung), es ahora la guía principal” (p. 152). Es decir, el artista no tiene muy claro cómo es su obra de arte, porque esto se sabe al estar terminada y solo hasta entonces la obra existe como tal. Antes de eso, la forma no es

nada más allá que un presagio que orienta el proceso productivo, es una espera del artista. Ese presagio es el modo activo de la forma durante los tanteos; entonces, la forma formante opera desde que se empieza a hacer la obra de arte. Y es por eso que la obra ya “es” antes de estar completamente realizada, antes de ser forma formada. Pero no por ello el artista avanza a ciegas, sino que es dirigido por la forma que surge de esa misma realización.

Con todo esto, para Pareyson el proceso de producción abarca, además de los tanteos, un trabajo de organización y construcción. El artista no espera de manera pasiva el germen de la obra, sino que busca y experimenta. Y como se ha mencionado, ahí es donde se da el descubrimiento de aquello a crear. De otro lado, cuando la obra de arte ya es concluida viene un proceso de incubación, en el que, por medio de correcciones, la forma se determina mediante se va haciendo. Entonces, la obra de arte concierne la composición con el desarrollo del mismo.¹³³

Para Pareyson, la concepción de que crear es representar una imagen interior, no explica fielmente el procedimiento del arte, así esté respaldado por filósofos e incluso por los mismos artistas a través de sus testimonios y reflexiones. Porque en verdad lo que pasa es que, “el hacer es sucesivo a la invención del modo de hacer, la regla individual de la obra precede a la ejecución de esta, y la producción artística pierde su carácter formativo y tentativo” (Pareyson, 2014, p.115). Es decir que, no es que el artista encuentre primero la forma y que ésta después sea ejecutada, porque ello lo que hace es evadir la naturaleza del proceder artístico. La creación de arte consistiría entonces en ejecutar de manera física una imagen interior. Pareyson ve esto como un actuar arbitrario, porque separa la invención de la realización cuando en realidad, son completamente sucesivos. No obstante, el tantear no carece de guía.

¹³³ Como se ha explicado en el primer capítulo de la presente tesina, esta idea Pareyson la saca de la lectura que hace de Paul Valéry, a quien considera más idóneo que Allan Poe. Y, en Goethe desarrolla el carácter orgánico de la forma. Carácter que, a su vez, tiene su origen en la filosofía de Aristóteles.

Pareyson (2014) dice que, “el artista, al producir, procede como si fuese guiado” (p. 115); por esta razón, el artista sabe cuándo ha de fallar y cuándo no, y por dónde debe seguir y por dónde no. El creador de arte, reconoce la tentativa fallida, distingue lo que debe eliminar, cambiar o dejar. Es por esta seguridad que el artista llega a pensar que ejecuta una imagen de su mente, o le otorga todo a un ser superior. Pero en sí, el artista reconoce que ha encontrado su obra, cuando compara lo que ha hecho con lo que ha de buscar. Pareyson, entiende la ejecución como el incierto camino de la búsqueda “en la que la única guía es la expectativa del descubrimiento” (p.116). Por esto mismo, no se trata de una guía que le confiere todo, el camino no es evidente, sino que el artista debe emprender su obra orientado solo por el hecho de que, mientras busca, tantea y ejecuta, descubre y logra su arte. A su vez esto es posible por esa esperanza, esa expectativa de seguir.

La ejecución es una aventura, pero así mismo esa aventura tiende al descubrimiento y a la esperanza que orientan al logro. Para Pareyson creer que el artista es nada más que espectador de su obra, en otras palabras, pensar que la idea de una obra de arte se tiene solo después de esta y no antes o durante, es también no ver la verdadera naturaleza del proceder artístico. Es, no fijarse de que, en la creación de obras de arte, opera el presagio que brinda la misma obra. Y, es no considerar la esperanza de tener éxito, y la expectativa que conlleva el descubrimiento; por tanto, es también, no entender que invención y ejecución son simultáneas. Por ello no se les puede considerar sucesivas, o como si una fuera en la otra, porque compromete el proceso artístico y la posibilidad del tantear. Pareyson (2014), lo explica de la siguiente manera:

Por un lado, se separan invención y producción en dos procesos diferentes y distintos en el tiempo, con el resultado de que la ejecución no es sino la reproducción de aquello que se ha inventado; por el otro lado los dos procesos se unifican hasta tal punto que la misma ejecución se carga de capacidad inventiva. (P. 117).

Es decir que, la forma está antes de la ejecución, pero, por otra parte, la forma está después de la ejecución. Por lo cual, la ejecución ha de proceder por una ruta ya recorrida, y a partir de ahí continuaría a ciegas hasta el logro. Pareyson (2014) explica que, aun así, estas dos concepciones se corresponden en un aspecto de creación. Y dice, “Si la explicación que del proceso artístico se da a través de estas dos concepciones es unilateral” (p. 117), ello se debe a que hay un prejuicio común, aquel que es capaz de afirmar que la forma solo ha de existir como formada. Y esto es así, sea la forma entendida como algo que existe ya antes de su producción, o se le comprenda como una forma que se da después de la ejecución ya madura y completa. Para entender esto hay que analizar que, si la producción artística nada más se encargara de ejecutar una idea ya formada, entonces no se inventaría ni descubriría algo en realidad.

En lo que sigue, crear únicamente consistiría en hacer la idea de forma ya completa, a un cuerpo físico. Por una parte, si se piensa de esta manera, y en verdad es así, la creación artística es, por consiguiente, reproducción y copia de una forma. Por otra parte, si toda ejecución se sigue a sí misma, no deja espacio para la orientación y la invención. Pero, si no se incluye un juego de azar, “¿Cómo puede de una búsqueda no guiada resultar el descubrimiento, y a partir de ciegos tanteos producir el logro?” (Pareyson, 2014, p. 118). Con todo esto se quiere decir que, del crear desordenadamente no surge una forma en sí misma; y con respecto al descubrimiento, quedaría sujeto a la realidad o no se podría explicar su posibilidad. Para Pareyson, a esto no se le sustrae entonces el afirmar una interioridad de la forma, y tampoco una búsqueda estilística. Y, mucho menos se está desmintiendo el hecho de que hay obra de arte cuando ha sido formada, claro que ello es así, pero antes de estar terminada, no se puede decir que hay forma como tal.

Hasta el momento está claro que, en un sentido, durante el proceso artístico no hay forma; la ha de haber a producción lograda. Entendido esto, el problema está en pensar que,

como la forma existe cuando es inventada y ejecutada, lo que preceda a su descubrimiento es nada más que “un vano deseo, aborto de idea y estéril propósito” (Pareyson, 2014, p. 118). Lo que significa que, antes de la obra ya completa, algo la anuncia y la presagia; y eso que la presagia crea expectativa y dirige al artista en la producción de su arte. Pareyson señala que ese algo es el “motivo”; y ese motivo opera y actúa en la forma como guía del proceso del que la hace existir en su completitud como forma de arte.

Ahora, en “El arte de contar historias”, se lee: “Lo que importa es que, aunque Homero creyera que contaba esa historia, en realidad contaba algo mucho más noble: la historia de un hombre, un héroe, que ataca una ciudad que sabe que no conquistará nunca” (p. 63). Es decir, cuando se ha logrado ejecutar un poema, Borges considera que no es conveniente hacer muchos retoques a la obra. En parte se debe a que, al final las intenciones del poeta no son de gran relevancia, porque la obra se hace grande por sí misma. Esto es, la obra sobrepasó los propósitos del escritor, la obra se fue más allá de lo que quería y deseaba hacer el mismo artista y dijo mucho más de lo que debía decir.

Esta idea que expone Borges y que también se ve en Pareyson, se puede igualmente reflejar en una parte del pensamiento de Heidegger (1985); cuando en *De camino al habla*¹³⁴, éste dice que “Lo hablado puro es el poema” (p. 15). Y, ¿Qué es lo hablado puro según Heidegger? ¿de qué está hablando el poema? Pues bien, está hablando del encuentro del ser humano con el ser humano. Es decir, cada poeta trae el mundo de forma diferente, no dice tanto la tarde exacta, ni un tiempo ni un lugar en sí, sino que está mostrando en la tarde cómo hay una vida abierta a la comprensión de la naturaleza. Heidegger, toma como ejemplo el poema de George Trakl que se titula *Una tarde de invierno*.

¹³⁴ Se puede leer en una conferencia que Heidegger titula “El Habla” y que hace parte de su libro *De Camino al Habla*.

Para contextualizar la cita de Heidegger cabe explicar que, este autor señala que en el habla poética se encuentran los elementos para explicar en qué consiste eso llamado “habla” que devela el ser. Declara en *De camino al habla*, que el habla puro se haya en el hablar poético. Y su interés es, reflexionar acerca del habla, desde el habla misma y en pos del habla. El habla es el habla, dice; no es un camino hacia un lugar para encontrar respuestas, es, desde donde se halla el ser humano, es decir, desde el habla, para llegar a ella misma y desde ella misma, entender su esencia. No obstante, en su tratamiento sobre los poetas y el habla, se puede interpretar una autonomía en los poemas. El lenguaje no es una representación simple de lo real, las palabras no representan las cosas, las palabras no son una llana imagen, no son una imagen creada por la mente para representar el objeto.¹³⁵ Porque en ese poema, *Una tarde de invierno*, se está mostrando es la manera en que, en últimas, el humano habita en la tierra; y a partir de ello se refleja una independencia del poema de su creador. Más allá incluso del título del poema; no es un significado literal, es lo que está de fondo en el poema.

Bien lo señala Borges a través de unos versos del poema “El golem”, los cuales dicen: “Si (como afirma el griego en el Cratilo) / el nombre es arquetipo de la cosa / en las letras de 'rosa' está la rosa /y todo el Nilo en la palabra 'Nilo'” (p. 437). Y en el poema “Arte poética”, se lee: “A veces en las tardes una cara / nos mira desde el fondo de un espejo; / el arte debe ser como ese espejo /que nos revela nuestra propia cara” (p. 335). El arte devela al ser, muestra lo es.¹³⁶ Es decir, como cuando en una pintura, desde lo que refleja hasta lo

¹³⁵ Heidegger dice: “Todo el mundo sabe que un poema es poesía. Es poesía incluso cuando aparente describir. En un poema el poeta imagina algo que puede ser y estar en su presencia.” (P. 18). Pero para Heidegger el lenguaje no es una representación simple de lo real, las palabras no representan las cosas, las palabras no son una llana imagen, no es una imagen creada por la mente para representar el objeto. Dice: “...el poema no representa una tarde de invierno presente en cualquier lugar y en cualquier tiempo. Tampoco describe una tarde ya presente ni siquiera dar una tarde no presente la apariencia de una presencia, ni siquiera tal impresión.” (Heidegger, 1985, p. 17). ¿Por qué lo que hace el poema no es crear imágenes con el lenguaje para representar la realidad, sino que trae o lleva las “cosas mismas” al lenguaje, según Heidegger? Porque para Heidegger el habla es “connatural” al ser humano, el ser humano es ser humano en cuanto que habla. En la complejidad heideggeriana es en el habla donde el habla misma se ha realizado.

¹³⁶ Para Heidegger, el habla es nombrar. Nombrar para invocar, y no es cualquier nombrar de las cosas, no es dar razones tampoco de lo que ya fue; el habla es un nombrar apropiado de las cosas en el acontecer. El habla poética trae las cosas, nos involucra a ellas, nos acerca, las evoca, es la proximidad del acontecer humano. Y

que su nombre dice, se puede apreciar, por ejemplo, un desnudo, como el cuadro de Oswaldo Guayasamí, que titula *Torso desnudo*¹³⁷; o, también el cuadro de Kazimir Malévich, *Presentimiento complejo*¹³⁸. Del trabajo de Guayasamín se puede decir que es un desnudo mismo, una esencia. ¿En qué sentido una esencia? Hay que entender que el ser es ese ente entre mundo o ese lugar de encuentro entre hombre y mundo, y de esa misma manera procede el lenguaje, y el sentido surge en el entremedio. Es decir, entre las personas y el mundo, entre las cosas y el mundo. El torso desnudo nombra lo que la cosa es, un más allá de la significación (el amor, el cuerpo), pero desde lo pintado mismo. No es un significado que esté contenido en los elementos de la pintura, sino lo que él muestra, lo que se vive en la pintura o en el poema. ¿Qué quiere decir esta pintura? Quiere decir que es presentimiento, feminidad, vitalidad, vida humana, cuerpo, amor, pasión. En el caso de Homero, sus poemas son el heroísmo y la imposibilidad de la conquista. Las artes se sostienen por sí misma en su grandeza e independencia.

Ahora, el que Borges piense que hay casos en los que la poesía se ha de crear a sí misma, también se debe a que se consideró por largo tiempo que un ser superior dirigía al artista a hacer su obra. Dice Borges, los poetas mismos fueron los principales en creerlo así, como Hesíodo y Píndaro y la *Ilíada* y la *Odisea* son ejemplo de ello, como cuando evocaban a las musas para contar sus historias. Hay que recordar que, en el prólogo del libro de poemas *La rosa profunda* (1975), Borges hace afirmaciones sobre el proceso creativo desde su propia experiencia. Habla de la doctrina romántica de la inspiración y de la doctrina de la creación poética como una operación de la inteligencia. Con la paradoja de que, la idea romántica de la musa fue profesada por los clásicos, y la idea clásica de la producción como producto de la inteligencia, ha sido propuesta por un romántico, el inglés Edgar Allan Poe. Para Borges, ambas doctrinas tienen algo de verdad.

aquí la evocación de Heidegger tiene un sentido muy fuerte porque es traer a presencia. Y no se trae una tarde imaginaria, sino, el poeta lo que hace es nombrar la tarde misma, la tarde aparece ahí no como representación, sino que, se ha de ver y se ha de vivir. Dirá Heidegger que hasta se puede sentir el frío de esa nieve pegando en la ventada.

¹³⁷ Consultar información de la pintura en Anexos y referencias

¹³⁸ Consultar información de la pintura en Anexos y referencias

De esta manera, Borges aprovecha el espacio del prólogo para reflexionar, nuevamente¹³⁹, de su modo de crear arte. Como se había dicho, menciona que, todo empieza con una forma sutil, en el que puede distinguir el comienzo de lo que escribe y también el final del mismo, pero no alcanza a ver lo que hace parte del medio de su composición. Y debido a no saber con exactitud lo que hay en medio de la obra de arte y el cómo se debe ejecutar, antes de ésta estar terminada, desestima la idea de arte comprometido. Es así como Borges repela toda teoría técnica de creación artística. Con lo anterior se puede precisar que, si bien Pareyson ve las teorías técnicas como una manera de ejercitación, y que realmente no explica la esencia del proceso creativo, de lo cual se habla en detalle en detalle más adelante de lo cual se habla en detalle en detalle más adelante, Borges las considera como meros estímulos.

3.2. Espiritualidad e inspiración en la teoría de la formatividad y en el arte poética de Jorge Luis Borges

En cuanto a una espiritualidad e inspiración en el arte, Borges dice en “El enigma de la poesía”, que, con la llegada de la sagrada escritura, se extendió la idea de que los hombres son inspirados por un ser superior responsable, además, de iluminar todos los demás libros. Borges explica que, lo que para Homero es la inspiración de las musas, para Milton y los judíos se trata es del espíritu santo. Asimismo, para la mitología moderna es el subconsciente. Al respecto de la manera de crear de Borges, escribe Bravo (2004):

Borges juega estéticamente con todas las posibles respuestas a la interrogante sobre lo divino: el amplio campo de la herética; la extensión del vacío de la divinidad hacia la plenitud del gnosticismo, el hacedor

¹³⁹ Cuestión que ya había tratado Borges en 1976 con la conferencia “El enigma de la poesía”. *La rosa profunda* es un libro de 1975 que contiene poemas de 1972 y más adelante hizo parte de la recopilación de los escritos del escritor argentino, en *Jorge Luis Borges Obras completas III* del 2011.

menor que sueña el orden y lo real, el enigma en el lugar del Dios ausente: el panteísmo. (p.87).

Así, en el poema “El ajedrez”, Borges, plantea que posiblemente todo accionar del ser humano, es controlado por alguien que igualmente puede estar sujeto por otra espiritualidad. E incluso, se pregunta qué Dios ha de estar detrás de Dios. En el cuento “El milagro secreto”, a Jaromir Hladík Dios le concede su deseo de tener un año para terminar su obra. En “Las ruinas circulares” (1940) una divinidad anima al fantasma soñado por un hombre, que en últimas resulta ser también una apariencia de otro que lo crea. En opinión de E. Osswald, C. Bustos y G. Varela (1994), “Borges no habla de Dios, pero en sí de cómo los hombres imaginan, sienten, viven a Dios” (P. 8). Esto es, al pensar en el Dios de Spinoza, se está remitiendo en esa relación íntima que puede haber, justamente, entre el filósofo y la idea de divinidad que propone¹⁴⁰. Y en esa relación, algo le ha de pertenecer a Borges y al lector, es el hecho estético que produce la experiencia de la lectura, como cuando se ha de sentir que las palabras trastocan la vida física y emocional. Eso mismo que sucede al leerse poesía y eso es lo que se hace perteneciente. Todo ello ha de sentirse como un misterio, algo que se oculta a pesar de tenerse enfrente y que ha de sorprender¹⁴¹. Por el lado de Pareyson (2014), en cuanto a esta divinidad del arte, se puede leer lo siguiente:

Así, se ha hablado a menudo de la excelencia del artista como aquel que se repite en su mundo el misterio de la creación, hasta el punto de merecer el apelativo de “divino”, y en coherencia con esto, se ha llegado a ver en Dios al gran “Artista” del universo. (p. 260)

Aquí, Pareyson hace referencia a la comparación que se suele hacer entre el proceso de la creación artística con la creación del mundo y de los hombres por obra y gracia de un

¹⁴⁰ Cfr. Kaminsky, Gregorio. 1994. “Borges y Spinoza”. Borges y la filosofía. Editor Facultad de Filosofía y Letras UBA. Argentina. P. 8

¹⁴¹ Para Borges, el Dios de Spinoza es misterio.

Dios. Por un lado, en las analogías que se hace entre el artista y Dios, el arte y el universo trae consigo muchas limitaciones, al punto de no estar revelando algo realmente, sino solo quedando en una singularidad prometedora. Y ello se debe a que, lo que se logra ver en esa teoría es, según Pareyson, un ideal del arte y no los secretos de la naturaleza, de Dios y del arte. Por otro lado, Pareyson señala que es importante recordar que, no se debe confundir “formatividad” con “creatividad”, ya que, y aquí hace una cita de Vico¹⁴², el hombre crea de modo muy diferente al crear de Dios. Pues, la formatividad, como ha quedado constatado, es una actividad de carácter tentativo por lo que se opera empezando con un motivo, y concluye en logro, lo que se hace impensable en Dios, según la concepción de Luigi Pareyson.

Para Pareyson, el hecho de que el artista tenga un comienzo feliz en lo que forma, y así mismo, una facilidad de su operación, al punto de tener una operación segura, es lo que ha causado que a la inspiración se le confiera cualidades divinas. Como si el artista fuera poseído por un espíritu que es el que actúa por él o lo guiara por completo en lo que debe realizar. Y explica Pareyson (2014) que, el nombre “inspiración”, es eso; es “evocador de demonios y númenes, de ‘entusiasmos’ y ‘manías’, por lo cual el ánimo del artista se siente como colmado y poseído por una revelación trascendente y elevado y arrastrado por un poder extraño y superior” (P. 132). Para entender este pensamiento, hay que saber que, se le otorga a la inspiración un significado romántico y platónico, pero ese entusiasmo, ese feliz comienzo, en el fondo, es debido a la actividad misma del artista. Ya que, es quien ha sabido preparar su ánimo, y lo prepara para reconocer la idea que lleva a un feliz comienzo y a una facilidad de su operación. Lo que proporciona, el terreno adecuado para su germen e igualmente, para la maduración de la obra de arte. Es por ello, que el artista se siente colmado por “un ser superior”, cuando en realidad se trata de eso que espera con intensidad y que le otorga confianza en el crear. De esta manera, atrae lo que va a formar, lo evoca y lo aprueba.

¹⁴² Pareyson (2018) no hace aquí una cita directa, pero señala en “Citas y referencias” que las palabras con las que complementó su idea son una cita del libro *Obras de Vico*.

3.3. La “ejercitación” en Pareyson y Borges como carácter productivo de la creación artística

Pareyson (2014) comenta que, “el carácter productivo y activo de esta espera asume la máxima evidencia en aquello que se suele llamar ‘ejercitación’”, (P. 128). Es decir, la mayor expresión de la espera del motivo es ejercitar aquello que se desea crear. Es una espera donde el artista hace ensayos de lo que será su obra, es una espera activa. Una espera que antes de ser pasiva, es activa, estimulante y fecunda. Y esa ejercitación es interpretación de la materia de arte. Lo que Pareyson ve como, un estudio de preparación, en la que el artista hace algo sin pretender producir ya la obra. Un estudio de indagación a la materia con la que forma obras de arte y con lo que tiene el momento preciso para intentar una técnica, que ha de incorporar de un *modo inventido* en un proyecto. Aquí el artista examina que de un estilo acogido ya, emerja otras posibilidades, moviéndose por caminos que no han sido explorados antes, o también, reglas que ya han sido realizadas adecuadamente, reinventarlas por completo.

La ejercitación, es ese momento en el que el artista, “examina la intrínseca actividad de una materia virgen” (Pareyson, 2018, p. 128), de una materia que no ha sido antes explorada. De una materia que, no se le ha dado desarrollo de modo alguno. Con lo que se comprende que, ejercitación es la materia que busca aquella intención formativa que pueda adoptar. Y este primer trato que tiene el artista con una materia en particular, es también una preparación, además de una espera activa del motivo, porque el creador está componiendo de forma artística su espiritualidad interna. De esta manera, el artista define su espiritualidad y la determina a su moral o conciencia. Debido a que, en el arte, cada movimiento es la parte del todo formar y cada ritmo estilístico de cada artista en particular, es, según Pareyson, una experiencia de vida espiritual. De lo anterior se puede decir que, primero, la ejercitación es parte de la creación artística. Y segundo, en la medida en que el

arte es un formar puro, toda la vida espiritual del artista la dirige hacia una dirección formativa. El formar por el formar.

Ciertamente, Borges (1999), en su libro *Autobiografía (1899-1970)* llama a sus primeros poemas “ejercicios ultraístas españoles” (p. 69). Más adelante, en el capítulo dedicado a su época de madurez como escritor, señala que muy pocas veces ha llegado a terminar de leer una novela, pues estas carecen de forma. Cuando se ha leído una novela completa, es debido a sentirse comprometido con ello; pero a su vez, esto hizo que el cuento tuviera más sentido para él. Con esto, destaca la economía y formulación del inicio, desarrollo y final característico de todo cuento; no obstante, como escritor se cree incapaz de lograr al menos uno si quiera. Así, solo después de una serie de experimentos narrativos, pasa verdaderamente a escribir cuentos. Y a continuación dice: “Tardé seis años, de 1927 a 1933, en pasar del afectado ejercicio de ‘Hombres pelearon’ a mi primer cuento logrado, ‘Hombre de la esquina rosada’” (p. 100). Sin embargo, Borges (1999) nunca llega a considerar este cuento como su punto partida, al contrario, no lo cree digno y asegura que el comienzo de su carrera como cuentista lo marca “la serie de ejercicios titulada *Historia universal de la infamia*” (p. 101). Y señala que esos ejercicios narrativos y las ficciones que siguieron, y que además lo condujeron a “cuentos legítimos”, tienen forma de falsificaciones o pseudoensayos. Para la opinión de Borges, un verdadero cuento es “Hombre de la esquina rosada”.

3.4. El problema del contenido y la materia del arte en Pareyson y Borges

Aquí se puede visualizar dos problemas, los cuales son los referidos al contenido y la materia del arte. Escribe Pareyson (2014) que, el primer problema es sobre “la presencia de toda la vida espiritual dentro de la operación artística, y el otro (el segundo problema) a la misma posibilidad de una operación artística autónoma, que se rija por sí misma sin subordinarse a las intenciones de otras actividades” (p. 76). Es decir, cuando en el arte se habla de intervención del pensamiento y de la moralidad, en el fondo es precisamente eso,

la cuota de pensamiento y moralidad que la operación artística necesita. Actos que el arte ha de exigir como condición y que además son concretos de una persona en particular. Por lo cual, es un modo particular y personal de pensar, un modo único de interpretar la realidad. Es una actitud y una manera de vivir las cosas. Lo que Pareyson ve como, una irrepetible *Weltanschauung* y un *ethos* particular. Donde el *Weltanschauung* sea de la inconsciente noción de la realidad, en la que esa realidad, se siente o se razona, o pueda que se tenga una concepción consciente y una filosofía de vida. Y donde con el *ethos* se dé, por un lado, de la aceptación de las costumbres tradicionales; o por el otro lado, de una invención libre y un estilo de vida completamente original. Todo esto, no es más que la experiencia personal de cada persona, que especificándose en la operación del arte plantee el problema del contenido del mismo.

A partir de los argumentos expuestos arriba, surge la siguiente pregunta: “¿de qué manera el pensamiento y la moralidad, justo en el acto en que constituyen desde el interior, como actividad en función, la operación artística, se convierten, como espiritualidad personal y concreta, en contenidos del arte?” (Pareyson, 2014, p. 77), para responder a tal cuestión, hay que explicar cómo es factible que la formatividad se especifique en el arte. Pareyson explica que, es lógica la duda sobre la posibilidad que tiene la formatividad de especificarse en una operación concreta, determinada y que se diferencie de las demás operaciones formativas de toda la espiritualidad humana. Es una duda justificada porque, primero, queda claro que, la formatividad común, es decir, las actividades que suelen hacer las personas, la vida espiritual de cada quien, es constituida por una operación determinada. Por lo que, en segunda medida, parece que no se puede excluir esta operación y así desarrollarse por su lado.

Consecuentemente, se tiene que decir que el formar consiste en hacer obras determinadas, ya sean especulativas o prácticas, “de modo que parece que no puede haber arte que no sea arte de alguna actividad determinada, ni forma que no sea el logro de alguna

operación específica” (Pareyson, 2014, p. 77). Es decir, todo el problema desembocaría en que, no habría arte realmente. La vida espiritual de la persona sería una artísticidad, con lo que se tendría el arte de caminar, el arte de hablar, el arte de saltar, o como señala Pareyson el arte de pensar, vivir, fabricar, y así con absolutamente todo. Y de lo que de ello resulte, serían indudablemente formas, pero el asunto es que, si así son las cosas, no se puede hablar de arte verdadero, de un arte por sí mismos y que no sea otra cosa más que solo arte. Por ello, para que haya arte, la formatividad debe especificarse y el formar debe dejar a un lado la opción de formar razonamientos, acciones, o cosa con alguna utilidad simplemente práctica. El arte se debe formar así mismo y la forma debe ser forma en cuanto forma, y es por esta razón que al arte le es fundamental la materia para formarla. Para darle una existencia a la forma que se forma.

Con respecto al problema del contenido del arte, Pareyson (2014) explica que ese contenido es en sí, la persona artista. Es decir que, el contenido del arte es la experiencia del artista, “su vida interior, su irrepetible espiritualidad, su reacción personal ante el ambiente histórico en que vive, sus pensamientos, costumbres, sentimientos, ideales, creencias y aspiraciones” (p. 78). Es claro entonces que, es fundamental lo que el artista es como persona y lo que ha vivido, en la época y lugar donde le ha tocado crecer, y también la manera de cómo resuelve su ser en su contexto familiar, social, cultural, económico, político e histórico. Sin embargo, el que la persona del artista sea el contenido del arte, no quiere decir que es objeto o su sujeto de toda transfiguración artística, pues el crear pinturas, esculturas, letras, música, no son precisamente retratos de la persona del artista de quien las forma. El arte expresa sentimientos, formas; teniendo en cuenta una experiencia personal, no obstante, no es ello el real fundamento de la actividad artística. Se trata del modo de formar del artista, de su modo personal e individual de llevar a logro sus esbozos. Es el vínculo entre la espiritualidad del artista y el modo de formar, lo que los hace inseparables. Pareyson (2014) ve entonces que el problema:

...no es tanto el de preguntarse cómo puede la persona ser contenido de la obra de arte, o cómo puede penetrar en el arte toda la vida espiritual del artista, sino más bien el de preguntarse cómo la espiritualidad del artista se hace ella misma ejercicio y realidad de arte. (p. 79).

Y la respuesta está en que, la espiritualidad del artista al estar al servicio de la formatividad pide ser formado de un modo específico. Ahora, ese modo de formar es el estilo del artista y a su vez, el estilo es lo que trae en sí la espiritualidad del artista y esto es debido a que, su experiencia personal es solo suyo y de nadie más. Es decir, su espiritualidad, al especificarse en el arte, se hace modo de formar, y este modo de formar es estilo. Es una correspondencia entre espíritu y estilo, entre modos de pensar y de vivir con los modos de formar. Para Pareyson esta idea se prueba en el hecho de que, cada época, cada civilización han de tener un modo específico de formar. Mas ello, explica Pareyson, no significa que la correspondencia es una dependencia, que se da de manera mecánica, en las que las formas de espiritualidades produzcan estilos que correspondan a tales espiritualidades. Siendo así, el contenido del arte no ha de valer como modo de formar, porque se trataría de un modo de formar que se valdría de ese específico y determinado espíritu.

Por otro lado, en cuanto al problema de la materia del arte, se tiene que, la formatividad debe adoptar una materia física, ya que de esta manera la forma ha de ser forma. Es decir, para que la operación sea pura formatividad, debe ser formación de una genuina y pura materia real y física. La obra de arte existe como objeto material. Por tal razón, según la teoría de la formatividad, lo físico del arte no es un añadido o solo una manera que tiene el artista de comunicarse, sino que es un constitutivo del arte. Se trata de formar formas que son formas, y serán obras de arte en cuanto formas. Esto es, de una existencia material se obtiene una obra de arte, forma pura. Y ese material físico que adopta el arte son, las palabras, en el caso de la poesía y la literatura; los sonidos, en el caso de la música. Por parte de la escultura, es la madera, la piedra. Por ejemplo, el mármol blanco es

ese material con el que Miguel Ángel Buonarroti talló el *David*¹⁴³. Y, en el caso del teatro o la danza, la materia principal es el cuerpo. En definitiva, todo depende de la intención formativa del artista.

Así mismo el artista debe estudiar su materia de arte, pues, el que muchas obras no resulten y terminen en fracaso, se debe a que el artista no sepa interpretar la materia que ha de formar. Cuando el artista no ha analizado la materia que moldeará, se da una fuerte tensión entre esta y la intención formativa. Entonces, el formador de arte tiene que interpretar su materia para así lograr domarla, porque de esta manera le interroga, la observa y la analiza, la detalla todo en cuanto esa forma, para poder conocer las posibilidades que ofrece y que se adecuan a sus intenciones formativas. La materia puede sugerirle al artista otras posibilidades de formar y tantear posibles obras de arte.

En relación a esto, cabe remitirse a lo mencionado por Robert Stevenson comentado por Borges (2001): “[...] las palabras son la materia del poeta, como los sonidos son la materia del músico.” (p. 98). Básicamente esto se explica en lo que se ha hablado de la materia del arte. Además, Borges esto lo desarrolla, primero en el texto “La muralla y los libros”¹⁴⁴ y luego, lo vuelve a retomar en la conferencias “Pensamiento y poesía” de *Arte poética*. Los aportes ahí expuestos se hacen esenciales porque son examen sobre el hecho estético, habla de la forma en cuanto forma, y del contenido. De esta manera, Borges comenta que, el fin último del escrito “La muralla y los libros” es indagar el porqué, a él mismo, le causa una satisfacción, y a la vez una inquietud, el enterarse que Shih Huang Ti fue el emperador que ordenó la construcción de la muralla china. Y también quién decide que los libros escritos antes que él llegara donde se encuentra, fueran quemados. Lo cual ha sido considerado un misterio desde siempre.

¹⁴³ Consultar información de la pintura en Anexos y referencias.

¹⁴⁴ Texto publicado en 1950 en *La Nación*, incluido después en 1952 y más tarde en 1960 en los ensayos que conforman *Otras inquisiciones* con la editorial Sur y con Emecé editores, respectivamente. Reunidos posteriormente en *Jorge Luis Borges Obras completas II* edición crítica del 2010.

Borges narra que Shih Huang Ti borra el sistema feudal y en otro acto, crea y funda la muralla. Los libros son quemados para olvidar a los emperadores de la antigüedad y las murallas son construidas como defensa de todo lo que hay fuera de ellas. Estos actos suelen ser común en los príncipes, pero lo singular de este caso fue la magnitud de obrar de estas dos maneras. Tales actos, para Borges, van más allá de una exageración de quemaduras de libros o de muros altísimos. Pues, hay una gran diferencia entre encerrar un espacio, como es el común cercado de los jardines, a hacer un enrejado de tan gran escala como el de incluir un imperio completo. Más aún, querer eliminar toda una tradición, su pasado, “Tres mil años de cronología tenían los chinos” (Borges, 2010, p. 13) en ese momento. Es decir que, Shih Huang Ti hubo de pretender borrar todo ese largo tiempo de tradición cultural y así poder figurar como el más grande. Desde luego resulta bastante ambicioso desear eliminar a figuras tales como el Emperador amarillo, a Confucio, Chuang Tzu y a Lao Tzu, y muy seguramente, opina Borges, hay algo detrás en ese modo de obrar.

Otro hecho fue, el destierro de la madre de Shih Huang Ti, visto por los ortodoxos como una impiedad. Pero para Borges, el que el emperador chino quisiera eliminar los libros, era muestra de que todo lo hacía para que no hubiera nada que lo pudiera acosar. Y el que quisiera que se olvidara por completo el pasado, no era más que por borrar la infamia de su madre. Son conjeturas que también se pueden entender. ¿Qué se puede decir entonces de la muralla? El que la historia contara que, Shih Huang Ti que se pensara o mencionara la muerte, y así mismo quiso encontrar la forma de ser inmortal, por lo que se resguarda en la muralla que manda a construir, una muralla que se sitúa en el espacio “y el incendio en el tiempo fueron barreras mágicas determinadas a detener la muerte” (Borges, 2010, p. 13). Se trata de una especie de barrera protectora, lo que a su vez significa que, se creyó en ese momento, que la corrupción no tenía forma de introducirse en un lugar protegido a tal escala. Se reescribe la historia, y el principio es contado a partir de Huang Ti, para ser realmente el primero. En este sentido, el emperador inventa la escritura y las primeras cosas. Cosas nombradas a su conveniencia y los que han de venir después de él, deben

seguir el orden numerológico, es decir, primer emperador, segundo emperador, tercer emperador, así sucesivamente y por siempre.

Borges dice que, también cabe suponer que construir una muralla y mandar a quemar todos los libros, fueron actos que no se realizaron simultáneamente, lo que da para imaginar a un rey que destruye para luego conservar. O, a un rey que conociendo la verdad de las cosas que ha de defender y conservar, se decepciona de ellas un día y decide destruirlo por completo, por medio de las llamas del fuego y del tiempo. Lo analizado hasta ahora, son de las conjeturas con las que Borges conforma sus reflexiones sobre temas filosóficos y sobre la literatura. Como lo que piensa y examina sobre este emperador y su forma de gobernar y de este modo exponer el tema de trasfondo, que es el problema de contenido y forma de las creaciones artísticas como un tema que se revela sin mostrarse realmente. En este punto, se cita a Herbert Allen Giles sobre su versión histórica del destino de los que se atrevían a esconder libros para que no fueran quemados. Así, por ocultar un libro se les marcaba con un hierro y se les sentenciaba a participar en la construcción de la gran muralla china hasta la muerte.

Idea que hace pensar a Borges (2010) en que tal vez la muralla no se trate más que de una metáfora. Y escribe: “acaso Shih Huang Ti condenó a quienes adoraban el pasado a una obra tan vasta como el pasado, tan torpe y tan inútil” (p. 14). A saber, para qué adorar un pasado que ha dejado de ser y que lo fundamental ahora es darle paso al presente, al emperador que en esos momentos les dirige. De nada sirve el pasado, demasiado grande, demasiado largo y todo ello sin ningún valor práctico. Pero también cabe otras interpretaciones que expliquen tan ambicioso actuar. Señala Borges que, quizá el emperador hace estas cosas porque ve a la muralla como un desafío. El pasado para alguien como él que, con cierto odio quisiera destruir todo lo que fue; y así como Shih Huang Ti elimina los libros, alguien más puede eliminarlo a él y a su muralla. Así hay muchas interpretaciones, como razones, para destruir libros o murallas.

Borges deja entender que, partiendo del hecho de que tan solo la idea de la destrucción de un pasado trastoca a las personas e impresiona a todo aquel que llega a conocer el caso, sin tener conocimiento de lo que hay detrás de ello, se puede hacer una inferencia en general. Y es que, las formas han de tener una virtud en sí mismas, por lo que no se hace necesario un contenido que al final de todo solo está lleno de vacío. Una virtud en sí misma como lo es la música. En este tema, Borges menciona el pensamiento de Benedetto Croce y que Walter Pater ya había visto desde antes, en el sentido de que, hay un condicionar de todo arte por aspirar a ser música, ésta que es más que nada forma. Por consiguiente, todas las artes aspiran a ser forma. La música como todas las cosas y demás artes en el mundo, quieren siempre decir algo o tal vez ya lo han dicho; puede ser también que estén por decirlo. Se trata de una revelación que no se da claramente del todo, o que en definitiva no se produce ninguna revelación. Y eso es precisamente el hecho estético.

Borges (2001), vuelve a retomar el tema en la conferencia “Pensamiento y poesía” en *Arte poética* y cita a sí mismo a Walter Pater. Ello para decir que, la razón por la que las artes aspiran a la condición de música es porque en ésta, la forma y el contenido son inseparables. De esta manera, la melodía es “una estructura de sonidos y pausas que se desarrolla en el tiempo” (p. 97) y que, según, se trata de una estructura que no ha de dividirse. Y no solamente la melodía ha de formar esa estructura, también lo ha de ser las emociones de las que suelen nacer para hacer tales melodías o piezas musicales, como al igual, las emociones que han de causar en quien las escuchan.

Para Hanslick¹⁴⁵ la música se puede entender por todos, pero que al momento de traducirla no resulta ser tan fácil como puede creerse. Para Borges, en cambio, en la poesía se ha de suponer que es lo contrario. Pues, se puede contar el argumento, incluso la estructura, de una novela a alguien que la haya leído y a pesar de ello, hace pensar que se

¹⁴⁵ Autor que menciona Borges (2001) en “Pensamiento y poesía” (p. 97): Eduard Hanslick.

trata de un arte mestizo. En el mismo sentido, Stevenson¹⁴⁶ habla sobre la naturaleza de la poesía y dice que ésta, se acerca más al hombre de la calle, ya que las palabras son la materia de la poesía, como el sonido es la materia de la música; las palabras, a su vez, son el dialecto de la vida.¹⁴⁷ “Stevenson habla de las palabras como si fueran simples piezas destinadas a resolver necesidades prácticas” (Borges, 2001, p. 98). Es decir, para Stevenson, las palabras se usan en el diario vivir de las personas, con propósitos triviales; por lo que se llega a admirar que los poetas, a través de símbolos estructuren el lenguaje. Como resultado, se tiene una teoría de la poesía. Esto es, lo que dice Stevenson, puede ser una teoría de la poesía en la que se explique el hecho de la literatura de tomar las palabras y transformarlas de su uso común. Brindándoles, un nuevo sentido, un uso menos trivial y más mágico, del simple acto de comunicarse.

No obstante, Borges dice que cree estar de acuerdo con Stevenson, pero también puede demostrarse que se equivocaba. Porque las palabras no son precisamente magia, sino que, esa podría ser la fuente original del lenguaje. Las palabras son concretas, antes de llegar a ser abstractas. Borges pone de ejemplo las palabras inglesas “dreary” (que actualmente significa triste), “glad” (alegre), “threat” (amenaza). La primera palabra en un principio significaba “muchacho de sangre” (bloodstained); y “alegre” antes era “polished”, es decir, “distinguido”. Son palabras que significaban algo materialmente, y que ahora pasaron a ser abstractas. Otro ejemplo es la palabra “thunder”:

...la palabra “thunder” (‘trueno’) y recordemos que al dios Thunor, el equivalente sajón del escandinavo Thor. La palabra “|bunor” valía para trueno y para el dios; pero si les hubiéramos preguntado a los hombres que llegaron a Inglaterra con Hengist si la palabra significaba el fragor del

¹⁴⁶ Borges (2001) se refiere aquí a Robert Louis Stevenson (p. 98).

¹⁴⁷ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “Pensamiento y poesía”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P.p. 97-98

trueno o el dios airado, no creo que hubiera sido lo suficientemente sutiles para entender la diferencia. (Borges, 2001, p. 100).

Es decir, las palabras en su origen tenían magia antes de empezar a adquirir definiciones concretas. Puede que la palabra “trueno”, por ejemplo, en su momento hizo referencia tanto al dios como a ese ruido que surge de la naturaleza. Y si en un principio fue así con las palabras y el lenguaje, entonces, lo que hace la poesía es darles mucha más fuerza, poder al lenguaje y rememorar esa magia de siempre. Así como en la música, en la poesía es inseparable la materia, el contenido, la forma y el sonido, ya que son una misma cosa.

Ahora, el objetivo de llegar a este punto y exponer este pensamiento de Jorge Luis Borges, sin saltar su particular modo de hacerlo, es debido a que se relaciona con la teoría de Luigi Pareyson. Pues, para Pareyson es igualmente inseparable el estilo del contenido y de la materia. Son una e indivisible, dice; ya que el contenido ha de estar en la materia, así como el modo de formar. Y por el otro lado, el estilo ha de estar en la materia como esa personalidad que se le reconoce a la forma; y la materia misma se encuentra en ella, como materia formada. Hecho que se afirma mientras, así mismo, se afirme que la obra de arte es resultado de un proceso de formación.

Lo arriba expuesto se explica en una unidad indivisible, como lo llama Pareyson (2014). Cuando el escritor empieza a crear su obra de arte, se da una tensión, y está esa inseparabilidad y unidad indivisible “entre espiritualidad y modo de formar y entre intención formativa y materia, y esta inseparabilidad es el presagio de la unidad indivisible de la obra en la que la espiritualidad es estilo y la materia es forma” (p. 103). En otros términos, esa unidad pone en tensión a los elementos mencionados; esto es, la materia, intención formativa, modo de formar, espiritualidad, presagio, estilo. La espiritualidad del artista busca su propio estilo y busca congeniar con un modo de formar. La intención

formativa interroga a la materia y examina cuáles son esas posibilidades que ofrece y que ha de formar y busca su propia unidad. Esa tensión está presente en todo el proceso de creación hasta la obra lograda.

3.5. La traducción de la obra de arte según Borges y Luigi Pareyson

Con lo visto hasta el momento, cabe entrar a tratar el tema sobre la traducción, antecedentes y ejemplaridad de la obra de arte. Borges (2001), en la conferencia “La música de las palabras y la traducción” dice lo siguiente: “Según una superstición ampliamente arraigada, toda traducción traiciona a sus originales incomparables” (p. 75). Conforme a esta idea, cuando se traduce un poema a una lengua que no es de su origen, pierde sentido, musicalidad, pierde todas las cualidades que lo hace ser el poema que es. En esta conferencia, Borges discute sobre las posibilidades y el éxito de la traducción poética, o, acaso la imposibilidad y fracaso de la traducción de la poesía.

Para discutir tal problemática, Borges recurre al ejemplo, pues considera que no se puede sostener una discusión en los que estos (los ejemplos) no se den. Por lo tanto, se presentará los poemas y luego, a dónde se quiere llegar con ello. Trae entonces, una obra del siglo X llamada “Oda de Brunanburh” con la traducción de Tennyson. Borges (2001) cita los versos que dicen: “sunne up aet morgentid maere tungol”, lo que se traduce como: “el sol en el curso de la mañana” o también se puede traducir como: “el sol en las horas de la mañana”. El verso continúa diciendo: “esa famosa [o imponente] estrella” (aquí Borges piensa que es mejor para el poema la palabra “famosa”). Finalmente, se tiene que el sol es llamado como: “brillante candela de Dios”, que en su idioma original es: “godes candel beorht”.¹⁴⁸ El hijo de Tennyson lo traduce y lo publica en inglés. Borges cuenta que, es muy probable que a Tennyson le haya explicado su hijo sobre las reglas del verso

¹⁴⁸ Cfr. Borges, Jorge Luis. 2001. “La música de las palabras y la traducción”. *Arte poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Editorial Crítica. Barcelona. P.p. 76

antiguo, con respecto al ritmo y la aliteración. Es así como Tennyson se interesa por hacer una experimentación en la que tradujera la “Oda de Brunanburh” del antiguo verso inglés, su lengua original, al inglés moderno. Este es su único trabajo y experimento de una traducción de este tipo.

Entonces, los versos que Borges (2001) traduce como “el sol, esa famosa estrella” “el sol, brillante candela de Dios” y “brillante candela de Dios”, Tennyson los traduce al inglés de la siguiente manera. Con los primeros versos escribe: “when first the great / Sun-star of morning-tide”, que en español se traduce como “Cuando la gran / estrella solar del curso de la mañana”. El siguiente verso lo traduce como: “Lamp of Lord God”, que en español es “Lámpara del Señor”. A juicio de Borges, le es impresionante el verso que reza “sun-star of morning-tide”, debido a sus palabras compuestas, lo que hace que la traducción de Tennyson sea más sajón que los versos originales del inglés antiguo.

Otro ejemplo es, el poema “Noche oscura del alma” del siglo XVI por el poeta español San Juan de la Cruz. Borges (2001) cita la primera estrofa del poema, conformada por 5 versos. Y, el cual dice: “En una noche oscura, / con ansias de amores inflamada, / ¡oh dichosa ventura! / salí sin ser notada / estando ya mi casa sosegada” (p. 78). Para Borges, a pesar de que es una maravillosa estrofa, si se pensara en aislar el último verso, se tendría un verso mediocre. Resalta que, lo memos que quiere es menospreciar el poema, en cambio, lo que desea es señalar que el verso puede resultar trivial al ser aislado.

Ahora, el poema de San Juan de la Cruz, cuenta con una traducción al inglés en el siglo XIX, por Arthur Symonds¹⁴⁹, pero no se toma para analizar. Así mismo, tiene una traducción por parte de Roy Campbell, y con el cual sí se entra en detalles. Sin embargo, Borges se limita a la traducción que hizo Campbell del verso que se aisló anteriormente. Es

¹⁴⁹ Borges advierte que no es una buena traducción, pero que el interesado en revisarla la puede encontrar en el *Oxford Book of Modern Verse* de William Butler Yeats.

así como, el verso “estando ya mi casa sosegada”, es traducido como: “When all the house was hushed”. Borges dice encuentra en la palabra “all” una sensación de espacio e inmensidad al verso, y en la palabra “Hushed” ha de ofrecer un verdadero silencio. En este poema, “Noche oscura del alma”, no se puede decir que sean inferiores al original, no obstante, señala Borges, se percibe una diferencia. Y esta diferencia, depende de la manera como sea leído el poema, más que las posibilidades que puede ofrecer el traductor. Hay trabajos de traducción que son realmente tan buenos como el original, y esto es lo que se ha visto en los respectivos poemas.

Es decir, se ha de saber que los poemas “Oda de Brunanburh” y “Noche oscura del alma”, nacen de las más ondas emociones. Por un lado, está el triunfo de los sajones, y por el por lado, está la experiencia espiritual de San Juan de la Cruz y por supuesto que, el contexto de los traductores es completamente diferente. Borges dice que entonces, la diferencia de un texto original y la traducción que se hace de él, no se halla en los textos en sí, porque en el supuesto caso de que estos textos sean leídos indistintamente de cuál es la traducción y cuál no, al momento de juzgarlo sería diferente. Pero por mucho que se intente, es algo que no puede ser así, solamente cuando se es ignorante de cuál es el origen del texto. Lo que causa que, se considere como inferior la labor que acomete el traductor.

Ahora, ¿cuál es la posición de la teoría de la formatividad acerca de la traducción de la obra de arte? para comprender su postura, hay que ver primero lo que respecta al espíritu y al cuerpo en la obra de arte. Pareyson explica que, el que se pueda aprehender en toda su totalidad la obra de arte, aun cuando ésta esté rota o mutilada, o tenga mucho tiempo de existencia y termine por generar nuevas sensaciones con la pátina del tiempo, se llega a creer que tiene un espíritu que va más allá de su parte física. Además, es como si el cuerpo del arte solo fuera un instrumento de comunicación o la manera en la que se expresa algo ulterior. Sin duda la obra de arte contiene un espíritu. Pero, todas estas ideas pueden llegar a contradecirse con lo visto hasta el momento sobre la formatividad de la obra de arte. Es

decir, se contradicen con la afirmación que señala que las partes de las obras son todas esenciales, partes que conforman un todo. Con la tesis de que, la obra de arte ha de ser su materia, pero en cuanto formada. Y con lo que se dijo anteriormente de la insustituible característica de la materia.¹⁵⁰ No obstante, ¿realmente se está contradiciendo en algo? Pareyson (2014) argumenta lo siguiente:

La perfección de la obra de arte es la perfección de la forma, en la cual propiamente reside el espíritu de la obra: la adecuación de sí consigo mismo que caracteriza el logro, la coherencia de la forma por la cual el todo resulta de las partes que él mismo reclama, la completitud en que se concluye un proceso de formación, son justamente las cosas que hacen a la obra autónoma e independiente, capaz de “vivir” por su cuenta, y por tanto son su alma, su espíritu, su vida. (p. 155)

Es decir, todas estas ideas que parecían contradecirse, en realidad son lo que precisamente conforma el espíritu de la obra de arte y en ello radica su perfección. El espíritu de la obra hace inspirar a otros artistas, es lo que le da independencia al arte en cada una de sus obras, es lo que da paso a una revelación del alma del cuerpo físico y material de la obra, y todo en conjunto, es el sentido de la obra de arte. Y, este sentido de la obra es algo muy profundo que está en cada uno de los elementos que se han mencionado en la cita de arriba y que hacen parte de la creación artística. Como un todo que son inseparables y se corresponden, se solidarizan. Pero este sentido de la obra no se ha de hallar en el contenido, y tampoco en el estilo, o en la regla individual de cada creación artística, y así sucesivamente con lo demás, si lo que se pretende es que se tenga más sentido en un aspecto de la obra que en otro. Pues, el sentido se encuentra en la unidad de cada uno de los elementos que se implican mutuamente.

¹⁵⁰ Cfr. Pareyson, Luigi. 2014. “Completitud de la obra de arte”. *Estética. Teoría de la formatividad*. Traducción y edición de Cristina Coriasso Martín-Posadillo. Editorial Xorki. Madrid. P.p. 137 - 173

En suma, el sentido de la obra ha de ser “esa unidad que reúne indisolublemente una materia en cuanto formada, un estilo como modo de formar, una regla como ley de organización, un contenido como energía formante, un sujeto como elemento de formación” (Pareyson, 2014, p. 156). Esto se explica en que, el estilo es modo de formar en cuanto que corresponde al contenido, y adopta una materia, se condensa en lo que sería la regla individual de esa forma. Asimismo, sucede con todos los demás elementos que hacen parte de la formación de la obra de arte. Se puede pensar que, no es que la obra tenga un espíritu, sino que es su espíritu, o lo que es lo mismo, es forma. El espíritu de la obra de arte, no se debe buscar fuera de sus partes, y tampoco en algunos de los elementos que se tenga preferencia sobre los otros. Porque, el espíritu de la obra se halla en la unidad de las partes, su ser único, independiente y completo.

Por consiguiente, hay una identificación entre lo físico y lo espiritual del arte, en donde lo físico tiene un valor espiritual, y a su vez, lo espiritual tiene una presencia física. Pero ¿por qué hablar de esto y de aquello si en el momento se trata el tema de la traducción de la obra? Pues, para decir que, la creencia de que hay un espíritu más allá del cuerpo de la obra de arte nace por el hecho de que el valor artístico de esta obra está incluso después de ser traducida de su idioma original. Y también el ser expuesta en resúmenes y reproducciones que se hagan de una determinada obra de arte. Por ejemplo, el poema de “El cuervo” de Edgar Allan Poe, tiene el mismo valor artístico tanto en inglés como en español, y así mismo los resúmenes y reproducciones que se hagan del poema. Al mismo tiempo, son obras que dejan ver la misma experiencia por la que fue realizada. Pero, teniendo presente lo de la identificación entre espíritu y cuerpo y lo imposible que resulta sustituir a la materia, y al cuerpo del arte, ¿realmente es traducible la obra de arte y su experiencia?

Justamente, teniendo en cuenta la identificación cuerpo espíritu, no se puede traducir cualquier obra de arte que sea verdadera. Como tampoco se puede resumir y

reproducir, porque ello significa descentralizar su valor artístico. En efecto, se puede llegar a probar la validez de una obra por el hecho de su imposibilidad de resumirse, traducirse o reproducirse. No obstante, hay obras que permiten transferir sensación a través de un resumen. Pareyson presenta esta paradoja para decir que, en los estilos que consideran a la fábula pueden transmitir sensaciones por medio de sus resúmenes. Incluso en las traducciones se puede percibir cierta sensación de poesía.

En el caso específico de la literatura, con todo y el hecho de que se diversifica tanto el orden de las palabras, como las palabras mismas, o sea, cambia por completo su materia¹⁵¹, es más susceptible de perder su valor artístico y, aun así, si es verdadera poesía en verso y prosa permanecerá en las traducciones¹⁵². Pareyson resalta que, entre más potente sea el poema, el cuento o la novela, más podrá revelarse en sus traducciones. Ya que, en esa materia transmutada ha de respirar su espíritu, el espíritu de poesía que le es propio y que se mantendrá siempre, aunque muy vagamente. Pero, en el caso particular de un dibujo, o de una pintura que representa una obra plástica o arquitectónica, ¿no puede haber sustitución? A simple vista puede pensarse que no; porque, ¿cómo sustituir los materiales que conforman un edificio grandioso?

Ciertamente, en el dibujo desaparece el mármol o la piedra, el hierro o el bronce, las dimensiones y las perspectivas, solo se tiene una imagen plana del vivo objeto físico. No obstante, este dibujo o fotografía sí logra revelar algo del original, y lo hace sin ambicionar a sustituirla. Pareyson explica que revela algo, tanto para quien quiere evocar obras ya conocidas, como para quien va a ella para conocerla por primera vez, por medio de la imagen. A saber, el juzgar una reproducción depende de si se tiene o no cierto

¹⁵¹ Luigi Pareyson explica en “Citas y referencias” de su libro *Estética. Teoría de la formatividad* que el hecho de que una obra nueva tenga que modificar la traducción no quita nada, por el contrario, se integra a la traducción.

¹⁵² Luigi Pareyson explica que esta idea la toma del filósofo Croce y del poeta Goethe. Benedetto Croce sostiene que hay una vaga fragancia en las traducciones, por lo tanto, la verdadera poesía persiste y transmite su poder en sus traducciones literales y prosa.

conocimiento del original. El que tiene conocimiento, muy posiblemente busca en la representación proyectar y evocar lo ya conocido. Y el que no conoce, busca visualizar una presencia con lo cual interpretar lo que observa. En este segundo caso, se trata de una anticipación, más que pretender confirmar una experiencia.

Para Pareyson, es una ventura el encontrarse con una obra que ya se ha conocido antes por reproducción, ya que hay una unión de sentimientos de sorpresa y familiaridad. Pues, el conocimiento previo engrandece las sensaciones, por lo que el placer es doble. Hay que tener claro que, “ni el resumen, ni la traducción, ni la reproducción, pueden ser considerados como si fueran la obra misma revestida de un nuevo cuerpo” (Pareyson, 2014, p. 158). Es decir, una traducción nunca va a sustituir la obra de arte original, pues, consiguen revelar cierta fragancia de la obra, no por despojar su espíritu, más bien porque el que la interpreta aspira revivirla. La obra literaria resumida o traducida, llega a revelar su valor en la medida en que el escritor de ella, revive e interpreta la obra tal como entiende que esta es. Entre más sea el poema llevado a su logro, por medio de las tentativas y como exige ser hecha, más puede revelar su valor artístico en un resumen, traducción o reproducción. Igualmente, con la reproducción el diseñador da resultado de un trabajo de interpretación.¹⁵³

Volviendo a Borges, y con respecto al trabajo de interpretación de una obra para ser resumida, traducida o reproducida, son un tema importante y algo que trabaja en sus reflexiones y desde su creación literaria, como es en el caso de “Pierre Menard, autor del Quijote”. En relación, Ezequiel de Olaso comenta que ese es un texto que no desea dejar claro si es un cuento o un ensayo y Borges mismo contribuye a esta confusión, al no declarar ninguna definición. En el texto se cuenta la historia de un hombre que escribe el Quijote. Ese escritor es Menard y muere antes de terminar la obra, “con asombro y hasta

¹⁵³ Cfr. Pareyson, Luigi. 2014. “Compleitud de la obra de arte”. *Estética. Teoría de la formatividad*. Traducción y edición de Cristina Coriasso Martín-Posadillo. Editorial Xorki. Madrid. P.p. 137 - 173

escándalo se comprueba que esta versión literal del *Quijote* resulta mucho más rica que la versión original” (Olaso, 1994, p. 129). De lo cual se puede explicar dos cosas, dentro de las varias ideas que surgen y que Olaso bien destaca. Primero, como lector que ha sido Menard del Quijote, está recreando la literatura y, segundo, la traducción está superando al texto original. No obstante, comenta Edgardo Gutiérrez (2001), “el texto es idéntico; pero también es diferente.” (p. 17), la diferencia está en que Menard, escribe el Quijote a partir de sus propias experiencias, así como Cervantes escribe desde su mundo simbólico y cultural. El Quijote de Cervantes es único y original en sí mismo, como lo es el Quijote de Cervantes. Análogamente, en “La busca de Averroes” se lee: “Averroes, ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción”, y no había podido comprender la idea general de la Poética de Aristóteles por dos de sus palabras, tragedia y comedia. Pero su incompreensión se debe a que en su cultura no se halla una traducción de esas palabras y no por eso, no había alusión de la que no sintiera duda alguna. Es evidente la importancia del tema de las traducciones en Borges.

Por otro lado, en *Arte poética* se puede conocer sobre la discusión entre Newman y Matthew Arnold. Con ello se tiene el problema de la traducción literal, expresión usada por Borges de forma ambigua, y explica que, si a la traducción de una obra le es difícil ser fiel palabra por palabra, menos lo será letra por letra. Y menciona la traducción literal que hace Newman de Homero y como oposición a la traducción de Pope. Por su parte, Arnold pensaba de otro modo para la traducción de obras literarias.

De esta manera, comienzan una serie de reseñas y contestaciones entre estos dos autores, (Newman y Arnold), y el cual Borges revive en la conferencia “La música de las palabras y la traducción”¹⁵⁴. Para Newman la traducción literal es mucho más fiel al texto original. En cambio, Matthew Arnold tiene la teoría de que, en Homero, por ejemplo, hay cualidades tales como: nobleza, sencillez, y estas deben mantenerse en un trabajo de

¹⁵⁴ Borges señala que esta discusión se puede leer en los ensayos de Matthew Arnold.

traducción. Es decir, el traductor debe imprimir la impresión de las cualidades que contiene la obra literaria que traduce. Para Arnold, la traducción literal lleva a la incongruencia. Uno de los ejemplos, es la expresión en inglés “Good Morning”; Borges dice que en español se dice “Buenos días”, y explica que, si se dice “Buena mañana”, se hace una traducción literal, más no fiel a lo que se quiere expresar.

Para Arnold, la traducción literal de un texto, crea énfasis que no son de la obra. Borges se pregunta si tal vez Arnold no tuvo a tiempo la traducción de *Las mil y una noche* de Burton. Y señala que, Burton traduce Book of the thousand nights and a night del árabe Qitab alif laila wa laila, y no lo traduce como Book of the thousand and one nights, el cual es una traducción más literal, fiel a cada palabra. Y sucede lo que señala Arnold, se hace inexacta esta traducción, y Borges explica que esto se debe a que “libro de las mil noches y una noche” es común en la lengua árabe, pero que en español o en inglés genera sorpresa. Cuando muy posiblemente, no es lo que quiere causar el texto original.

Borges cuenta que, Arnold aconseja a todo aquel que va a traducir una obra que se acompañara de una biblia, para que la tomara como modelo al momento de pretender traducir a Homero. A lo que Borges objeta que, si Arnold hubiera detallado en la lectura de la biblia inglesa, hubiera sabido que contiene muchas traducciones literales y que precisamente en ello radica su belleza. Para mencionar un ejemplo, si tiene a “Song of song” “El cantar los cantares”, y explica Borges que, ha leído que los hebreos no tienen superlativos, por ello les es igual decir “la mayor o el mejor cantar” a “El cantar de los cantares”. Igualmente, Lutero con el único interés de que los alemanes entendieran la biblia, tradujo las mismas palabras del hebreo y con ello obtuvo “das hohe lied”, es decir, “el buen cantar”. Ambas son traducciones literales y demuestran que también puede haber belleza en ello. Que las traducciones literales también pueden causar admiración y novedad.

Borges señala que, en la actualidad se es más partidario de las traducciones literales, ya que eso implica que cada texto y escritor tenga lo que es suyo. En la Edad Media la traducción era considerada como algo que recreaba el texto. En este punto, Borges se pregunta por el origen de las traducciones literales y cree que viene de la teología. Y piensa que esto es así porque, cuando se traducía a Homero se era consciente de que era un humano y no mayor problema con que se cambiaran algunas palabras e incluso algunos sentidos de los textos. A diferencia de traducción de un libro que se considera es de inspiración divina, es de suponerse que la biblia fue escrita por el Espíritu Santo y por ello no se puede transfigurar las palabras. Puede verse, como una blasfemia cambiar un escrito inspirado por un ser omnipresente.

Precisamente, Borges supone que lo anterior es el origen de las traducciones literales. Por lo tanto, con las traducciones de la biblia, se descubre una belleza en la expresión extranjera. Y puede que, en algún momento los trabajos de traducción sean considerados por sí mismos, al punto de ver como innecesarios a los textos originales. Que el trabajo de traducción de *Las flores del mal* que hace Stefan George (Blumen des bosc)¹⁵⁵ de Baudelaire (*Les fleurs du mal*) es realmente bueno, hasta llegar a pensarse que mejor es el original. Hay que entender que, las palabras vienen de Baudelaire, del contexto de sus poemas, que a diferencia de Stefan George se dedicó a invertir sus palabras a otro idioma.

Para finalizar el problema de la traducción de la obra de literatura, Borges comenta, entre otras cosas que, ha ensayado a hacer metáforas audaces que luego debe pasar por traducciones de otros escritores. Atribuye algunas de esas metáforas a escritores persas o escandinavos, por el hecho de que no sería aceptable que procedan tales poemas de su autoría. Los amigos que logran leer estos versos, los estima como un trabajo de admirar. Y con ello Borges regresa a sus primeras afirmaciones, como aquella que dice que, no se

¹⁵⁵ A pesar de que, se encuentran libros y autores que hacen referencia a George Stefan, a su poesía y a sus traducciones, no se pudo hallar este en especial y tampoco en otros espacios de búsqueda de referencias y bibliografías.

juzga, aunque se pueda hacer, una traducción verbalmente. Y señala que, nada más es pensar en el trabajo de Stefan George para comprobarlo.

3.6. Antecedentes y precursores en la obra de arte

Teniendo en cuenta que Borges señala a la versión de Menard sobre el Quijote más profusa que la original de Cervantes, se puede hablar de la alusión a la reescritura de una obra, desde la interpretación que da un lector, quien recrea, de esta manera, la literatura. A razón de ello, Ezequiel de Olaso (1994), escribe que es consecuente el hecho de que “más importante que el escritor es el lector” (p.129), radicalmente esto quiere decir que “los textos solo se justifican como motivo para indefinidas interpretaciones creadoras” (p. 129). Esto es, otros textos sirven de inspiración para crear otras obras significativamente diferentes. Olaso cuenta que Borges, destaca, de Paul Valéry, dos concepciones de la literatura. A la primera concepción Borges la llama “técnica”, o “clásica”. Borges ve que para Valéry la Historia de la Literatura debe ser la Historia del productor o consumidor de literatura del Espíritu y no, la historia del autor y sus accidentes. Por otro lado, Valéry señala que estas obras del espíritu han de existir en acto y esto requiere de un lector, o de un espectador, lo cual le ha de parecer a Borges una contradicción entre una idea y la otra. Ya que, primero se reduce a la literatura, a las múltiples combinaciones que ofrece un vocabulario. Y después, se señala que las combinaciones pueden variar cada vez que un nuevo lector se enfrente a un texto, a pesar de que ello signifique una conservación de la obra. Olaso sugiere que, Borges nunca abandona del todo una de las dos concepciones. Coexistencia que no solo es tensión en la obra de Borges, sino principalmente en la estética misma.

En “Kafka y sus precursores”, Jorge Luis Borges expone un orden cronológico de lo que cree reconocer como voces y hábitos de diversas literaturas y épocas precursoras en Frank Kafka. Como primer precursor, Borges (2010) reconoce a la paradoja de Zenón contra el movimiento y señala que, la forma de ese problema es el mismo de *El castillo*.

Además, los primeros personajes de Kafka son “el móvil y la flecha y Aquiles” (p. 30). Con esto, Borges hace referencia a una finalidad en cuanto a la forma de la obra. Y como segundo precursor de Kafka, hay una afinidad con un apólogo de Han Yu.

Simultáneamente, se tiene a Kierkegaard, el cual tiene una afinidad mental con Kafka. Según Borges, esta es una afinidad ya reconocida por todos, pero que todavía no se destaca el hecho de que, tanto Kierkegaard como Kafka, abundaron sus escritos con parábolas religiosas. Parábolas que son de temas contemporáneos y burgueses en ambos escritores. Ahora bien, el cuarto precursor de la literatura de Kafka, es, en este caso Browning, con su poema “Fears and Scruples”. Pero, otro precursor mucho más relevante, es un cuento de León Bloy, que hace parte de las *Historias désobligeantes*.

Más adelante comenta lo siguiente: “Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. [...] En cada uno de estos textos está la idiosincrasia de Kafka” (p. 31). Es decir, Kafka lograba crear obras verdaderamente originales y lo hacía precisamente por esa idiosincrasia. El mismo Borges ha de pensar que está frente a un escritor absolutamente singular, hasta no llegar a conocerlo más a fondo y encontrar esas otras voces en su literatura. Por un lado, sucede algo curioso y es que el poema “Fears and scruples”, lo considera como una poetización de la obra de Kafka. Por otro lado, la lectura de Kafka desvía, y se puede decir también que corrompe, la lectura de ese poema original.

Como ejemplo de ese hecho, Borges habla de su experiencia, para quien su lectura del poema de Browning cambia por completo después de leer a Kafka. Desde ese suceso, no ha vuelto a leer, de igual manera a Kafka. Finalmente, Borges comenta que, la palabra precursor, a pesar de ser indispensable para todo escritor, debe hacerse una revisión con mucho cuidado. Hay que purificar la palabra precursor de toda polémica. En todo caso, se da algo importante, y es que, el escritor ha de crear sus propios precursores. En el prólogo

de *La moneda de hierro* (1976), Borges dice que, el sujeto en sí, impone al lector una estética propia. Y cada palabra, cada escrito a pesar de que está llena de años, siglos, comienza siempre con la página en blanco, pero, compromete todo un porvenir. Por ello, para Borges la estética no es una sola, y si lo fuera, él, y cada escritor, serían uno.

Por el lado de Luigi Pareyson, se señala que la obra de arte independiente y perfecta en sí misma, abarca un pasado, es decir, concluye un proceso de formación. Pero, a la vez emprende un futuro, es decir, inaugura e inspira otros procesos de formación. La obra es un cumplimiento de una formación, y como logro, es resultado, por lo que debe entenderse como “completitud”. Y, es también estímulo de transformaciones, y como logro, es modelo, por lo que debe entenderse como “ejemplaridad”. A partir de esto, Pareyson plantea tres problemas, y ya que el punto central de discusión del momento son los antecedentes y los precursores de una obra y de un artista, cabe alterar el orden que presenta Pareyson.

De esta manera, con el objetivo de seguir con el tema que compete en el caso inmediato, se empieza con el tercer problema, el cual indica que, hay que considerar si la idea de la obra como resultado ha de iluminar, cómo los momentos del proceso de creación son completos e incompletos a la vez. Esto es, si el motivo y el esbozo de la obra son ya la obra misma o no. El segundo problema, dice que hay que mirar en qué modo la unidad y totalidad de la obra incide en los nexos que permanecen entre las partes y el todo. Y, el primer problema hace referencia al hecho de que la obra es independiente y aun así su perfección remite al proceso del que es cumplimiento. Por lo que, se hace fundamental definir el vínculo entre la independencia de la obra y sus antecedentes. Más aún, en qué punto es importante conocer los antecedentes para entender la obra de arte.

Respecto a este primer problema, se hace necesario mencionar que la obra de arte surge del proceso de formación, en la medida que llega a su logro, a su conclusión y entonces es toda ella total y entera. No se trata de una interrupción, sino de un proceso

terminado. Es la obra de arte llevada a su feliz término y totalidad. Cuando la obra es ya forma, ésta no es su última etapa ni un efecto, la forma es su mismo proceso ya conclusiva e inclusiva; razón por la cual no se separa del proceso de formación que la hace perfecta, conclusa y total, por lo que a su vez es bella. Es decir, es su actualidad y su permanencia, eso que se mantiene y está incluido aún en su culminación. Debido a esto, la obra de arte en su autonomía y perfección deja ver la referencia del cual también es resultado, y además lo reafirma. Y esto no quiere decir que, la obra de arte aluda a algo exterior a él, sino que hace revocar el proceso de cual es nacimiento. Pues, no le es externa, es algo que hace parte de su formación.

Entonces, se puede hablar de los antecedentes que hacen parte de una obra de arte, sin que comprometa a la forma misma. Pareyson menciona que son dos las actitudes que se toman con respecto a los antecedentes de la obra. Una primera actitud es la que indica que, siendo la obra de arte independiente, perfecta y bella en ella misma, no es de mucha utilidad explicarla con sus antecedentes; solamente, desde la óptica histórica puede ser relevante, más no desde la perspectiva del arte. Si la obra de arte habla por sí misma en su autonomía y completitud, ¿por qué buscar referencias de otras obras en ella? Y la otra actitud que se suele tomar respecto de los antecedentes del arte, es la que señala que por medio de estos antecedentes se llega a conocer y entender mucho mejor la obra. Lo cual, se dice, es un paso seguro para una mejor apreciación de su valor artístico.

Desde luego, estas dos actitudes se anulan al momento de radicalizarse en sus ideas. Obsesionarse por los antecedentes de una obra, somete a los lectores y a los espectadores intérpretes, a un completo juicio esteticista. Del otro lado, lleva a una glacial desecaría la obra, y a la fijación de puntualizar sin valor significativo en el proceso de formación. Fuera de esto, son actitudes que en algún momento no tienen fundamentos para confrontarse; pues, es cierto pensar que es un absurdo que a partir de los antecedentes se llega a conocer la obra y, su valor artístico se refleja en ello también. Y así declara Pareyson que, la obra ha

de hablar por sí misma, muestra su propio valor y en sí se ha de justificar. Como ya se ha dicho, es un momento de su formación y hace parte del proceso creativo. Por eso, es más acertado considerar que a partir de la obra se comprende sus antecedentes.

Efectivamente, la importancia de hablar sobre los antecedentes de la obra de arte, radica en que éstos, siendo iluminados por la obra, se convierten en un vehículo propicio para compenetrar con más fuerza en su valor. Las dos actitudes se pueden asumir al tener claro que la obra muestra sus antecedentes porque son precisamente mostrados por la obra misma. Se ha de remitir a un proceso de formación, cuando le es completamente interno a su completitud e independencia.

3.7. La ejemplaridad del arte en Pareyson y las metáforas modelos en Borges

El problema de los antecedentes y de la completitud de la obra de arte, conduce a tratar otra cuestión que involucra los pensamientos del filósofo Luigi Pareyson y el escritor Jorge Luis Borges. El tema que se refiera a la ejemplaridad del arte, con el uno, y la metáfora, con el otro. Así, en “La esfera de pascal” se puede leer lo siguiente: “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (Borges, 2010, p. 15). Afirmación que se explica con un ejemplo, el de la idea de Dios. Borges cuenta que antes de la era cristiana, en el Jenófanes de Colofón, se propuso la adoración a un solo Dios; y este, que se entendiera como una esfera eterna. Desde entonces, eran duramente criticados los poetas que atribuían a los dioses aspectos y cualidades antropomorfas.

De igual manera, Platón ha de considerar que la esfera, como figura geométrica, es la más perfecta y uniforme entre todas las figuras. Borges señala que esta idea se puede leer en el Timeo. Donde se explica que, la razón por la que la esfera es la más universal y perfecta entre las figuras, es debido a que los puntos de la superficie tienen la misma distancia del centro. A este respecto, Borges cita a Olof Sigor, quien da a conocer que

Jenófanes se estaría refiriendo a Dios como un esferoide. Por ser la mejor manera de representar un ser de gran hermosura y divinidad. Parménides, trabaja con esa misma imagen, y repite esta metáfora sobre un Dios único y de perfecta forma. Filósofo que imparte en Italia las ideas de Empédocles de Agrigento y su cosmogonía en la que, agua, tierra, aire y fuego se mezclan para formar una esfera.

En consecuencia, a medida que la historia universal había de continuar, la idea de un Dios con cualidades humanas fue decayendo. Así, estos dioses antropomorfos comenzaron a ser vistos como demonios o como productos de la imaginación ficcional poética. A continuación, Borges (2010) afirma que la fórmula que dice: “Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (p. 15), no ha sido olvidada por los siglos de los siglos que prosiguieron y siguen prosiguiendo. Fórmula que se cree fue encontrada a final del siglo XII por el francés Alain de Lille y que se atribuye a Hermes Trismegisto (entre sus textos compilados en el siglo III); y la cual sintetiza la idea entera de Dios.

La metáfora, es la misma entre todas las ideas venideras de Dios. Borges dice que, para Albertelli esa descripción de Dios es un *contradictio in adjecto*, solo el hecho de ver a la esfera como un *sinfín* de ella misma, se entiende que sujeto y predicado se están anulando. Sin embargo, esta imagen de Dios sigue reapareciendo y reafirmandose con más fuerza. Borges comenta que, esta metáfora reavive con el *Román de la rose* y la enciclopedia *Speculum triplex*, por allá en el siglo XIII. Igualmente, para el siglo XVI, se visualiza la misma imagen de Dios como una esfera, y más adelante con la literatura de Dante Alighieri.

Lo que Borges quiere resaltar, es que, existen metáforas que han servido como modelos para otros poemas o prosas. Y se pregunta cómo ha sido posible que los poetas recurran a unas mismas metáforas cuando se puede sacar un sin número de combinaciones

de palabras. En el cuento “Los cuatro ciclos”, Borges asegura que cuatro son las historias que se han contado a lo largo del pensamiento. “Una, la más antigua, es la de una fuerte ciudad que cercan y definen hombres valientes” (p. 824), y esta es la que hace referencias a obras como la *Iliada*. Según Borges, quienes guerrean saben que al final se verán sometidos; como Aquiles, que sabe que morirá antes de conseguir la victoria. La segunda historia, que está relacionada a la primera, es la idea de regreso. Un ejemplo de ello es la *Odisea*, en el que Ulises, después de muchos años de adversidades, logra por fin volver a su tierra. “La tercera historia es la de una busca” (824); Borges ve en esta, una variación de la segunda. Antes, el héroe pasaba por miles de cosas y al final encontraba aquello por lo que había luchado tanto, ahora es lo contrario, toda búsqueda está destinada a fracasar. Y la cuarta historia, es la que hace referencia al sacrificio de un dios. “Attis, en Frigia, se mutila y se mata; Odín, sacrificando a Odín, Él mismo a Sí mismo, pende del árbol nueve noches enteras y es herido y de lanza; Cristo es crucificado por los romanos” (p. 824); de esta manera describe Borges lo que son las cuatro historias que la humanidad seguirá contando con algunas variaciones, elementos mágicos y transformaciones.

Además, hay ciertas metáforas que se han convertido en un patrón, como es el caso de la relación que se suele hacer de los ojos con las estrellas y se tienen tres imágenes a partir de este modelo. Borges (2001) cita los versos siguientes: “Desearía ser la noche para mirar tu sueño con mil ojos” (p. 40). Estas palabras hacen parte de la *Antropología griega* y cree que se le atribuyen a Platón. Los versos que así se leen hacen percibir ternura, pero también ansiedad. El otro verso dice: “las estrellas miran hacia abajo” (Borges, 2001, p. 40), se puede entender que trata de la misma metáfora, pero lo que se percibe es completamente diferente. Para Borges hace sentir que existe una presencia divina que es indiferente a los humanos, lo que también se puede interpretar como si todo ser pensante fuera observado.

Y el tercer verso dicta: “pero no envejeceré hasta ver surgir la enorme noche, / nube que es más grande que el mundo, / monstruo hecho de ojos” (Borges, 2001, p. 40)¹⁵⁶. A Borges, le es admirable que el poema diga que el monstruo está hecho de ojos y más no lleno de ojos, que sería lo más esperado. Y lo cual hace sentir que, un sueño se ha convertido en pesadilla. Como se decía, de una sola metáfora modelo, el poeta la ha sabido a provechar con tres imágenes y sentimientos diferentes, que ha hecho de cada poema uno original en sí mismo. En suma, así existen otras metáforas modelos como la idea de que el tiempo fluye como un río. La analogía que se hace del sueño como una vida alterativa, y la vida como una ilusión de algo más real, relacionada también con la idea de dormir y morir. Metáfora que se puede leer en autores como Calderón de la barca, por un lado, y Lewis Carroll, por otro; o a Homero; por mencionar algunos ejemplos.

Más aún, están los poemas que hacen referencias a aquella metáfora que compara a la mujer con las flores. La batalla y el fuego, la espada y el héroe, y así entre muchas otras metáforas que se han convertido en modelos esenciales para la literatura. Aunque Borges resalta que lo importante es que estas metáforas, que parecen ser apenas unas cuantas, logran hacer infinitas variaciones de ellas misma, que son dignas de tener en consideración. Y se siente tentado de decir que solo existe una docena de metáforas, y que lo que surge de ellas no son más que arbitrariedades de los poetas. Metáforas que aluden a viejos modelos, y que inspiran a muchos otros versos. Este hecho le hace reflexionar a Borges y estimar que, aún con la posibilidad de descubrir muchas más metáforas en las palabras, al final terminarán por aludir a unos cuantos modelos esenciales. La parte buena de ello es que, cada una de las metáforas hacen percibir de forma diferente.

¹⁵⁶ Este es la traducción que hace Borges del poema de Chesterton que se titula “A second childhood”
But I shall not grow too old to see enormous night arise,
A cloud that is larger than the world
And a monster made of eyes.
Recitado en inglés por Jorge Luis Borges (1967) y más tarde transcrito y traducido en *Arte poética* (2001), tanto en inglés como en español.

Entra tanto, se ha hablado que de unas metáforas modelos han inspirado una cantidad de versos singulares y variables en sí. Análogamente, Pareyson (2014), habla de una ejemplaridad del logro del arte, de operaciones imitativas, es decir, modelos ejemplares. Y escribe: “Es característica de todo logro la capacidad de hacerse criterio de valoraciones y apreciaciones y de convertirse en estímulo y norma de nuevas operaciones” (p. 175). Una obra está expuesta a los criterios de los espectadores y lectores, una operación lograda llama a ser juzgada por los resultados de operaciones parecidas. Además, es un carácter del logro el que pueda servir de orientación para otras formaciones con un mismo sentido. Un logro ejemplar llega a ser tan sugerente que, cuando un artista no pretende hacer una obra en ese mismo sentido o género, de todos modos, se siente atraído a ello, a su eminente éxito. Con esto se comprueba que, la forma no se conforma con solo ser reconocida en su valor, sino que también, es una referencia para comparaciones e inspiración de otras creaciones; la forma formada se convierte en consejo y dirección.

De esta manera, la obra tiene un carácter de ejemplaridad e imitación artística. Pero, ¿Cómo puede ser posible que la obra pueda ser ejemplar y ofrecer algunas reglas y modos de hacer siendo la forma perfecta en su singularidad e independencia? Pareyson señala que la experiencia artística atestigua este carácter y sin embargo resulta complejo de explicar. Teniendo en cuenta que, el movimiento de la formación de la obra no prosigue al ser conclusa, su ley es suya propia e individual, ¿cómo puede entonces ser tomada para hacer otras obras de arte y que además se considere igualmente artística?

La dificultad se puede desarrollar a partir de la pregunta: ¿cómo es posible una conexión con una obra precedente, si esa nueva formación que se empieza a partir de otra, debe ser efectivamente nueva? Debe seguir sus propias reglas y su propio modo de formar. Pareyson explica que, estas dificultades se minimizan en el hecho histórico en que obras felizmente logradas han sido modelos ejemplares. Por ejemplo, se puede ver que Borges, con el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”, el personaje llamado Albert reconoce

a Yu tsun como el bisnieto de Tsu pen, un astrologo chino que se había propuesto dos tareas inconcebibles: construir un laberinto infinitamente complejo. Y escribir una novela interminable. El libro es el laberinto, a la vez que es el libro extraordinario. Esta idea inspira a Cortázar a desarrollar la trama de *Rayuela*. Igualmente, en “Continuidad de los parques” de Cortázar, el protagonista es asesinado por uno de los personajes que lo está leyendo. En el cuento “Anillo de Mobius”, en un punto, se encuentra el personaje de la historia con el lector, y éste termina asesinado por la ficción. Por último, Gabriel García Márquez se muestra discípulo de Borges, cuando en “El mar de mis cuentos perdidos”, narra un cuento, mientras está contando otro. Son obras que, desde la labor de artistas posteriores, han tenido una magnífica y original continuación. Y esto es así, no solo por el hecho de que existan artistas que se propongan hacer una obra a partir de otras obras que son conocidas como ejemplares, también es por la continua conexión que hay entre unos artistas y otros bajo un mismo estilo, una misma escuela, una misma tradición. Ahora cabe preguntarse ¿cómo es posible que obras de arte inspiren a abrir otras vías igualmente propias y originales?

Lo anterior se explica en que, la obra de arte que es ejemplar está condicionada por una universalidad de la forma. Si determinada obra es ejemplar, es porque es perfecta, bella y por ende universal, pero singular también. Universalidad que no se separa de la singularidad de la obra. “La obra es única porque la ley que la gobierna no es sino su regla individual, y es universal porque su regla individual es verdadera la ley que la gobierna” (Pareyson, 2014, p. 176). Es decir, de la ley individual de la que resulta la obra la hace universal dentro de esa misma singularidad que ello significa. La regla que solo tiene valor para una determinada obra, es precisamente, lo que la hace universal, ya que es la única ley que debe seguir para llegar a logro y evitar el fracaso de sí misma. Por esa razón, la universalidad se halla en la universalidad de lo que es singular y que no se puede repetir de una obra.

Bien, la universalidad de la obra ha de contener dos aspectos. Uno, es el que se encuentra en lo valorativo, y dice que, la universalidad estriba en la validez de la obra; esto es, el hecho que sea juzgada, apreciada y lo que Pareyson llama como, su omni-reconocibilidad. Y el otro, se ubica desde el punto de vista valorativo; el que la universalidad sea inseparable de su singularidad es la causa de que, no le sean externas los criterios que se hace sobre la obra lograda. Porque la obra misma ha de incluirlo cuando exige su consolidación, para que, el que la juzgue deba contemplarla de modo que ésta, le muestre cómo se le ha de juzgar.

Así pues, la obra se convierte en modelo en cuanto que se le juzgue desde el proceso que ha resultado. La ejemplaridad de la obra de arte radica en su eficacia operativa, por tanto, esa regla individual que ha logrado superar el fracaso, opera de igual manera en nuevos procesos de formación. Cuando se toma como ejemplo, pero no se aplica tal cual como se halla en otra forma de arte. El impulso formativo, mediante el proceso de tentativas en tentativas para conseguir el logro, se mantiene en la obra de arte y se prolonga después de concluida. Y resalta Pareyson que, se prolonga como si exigiera ser continuada en una nueva formación que acepta regularse por determinada obra ejemplar.

3.8. Sobre la figura autorial en Luigi Pareyson y Jorge Luis Borges

Todos los temas vistos hasta ahora, conducen a hablar de la última cuestión en esta congruencia; la discusión sobre el autor de la obra de arte. En la actualidad se cuenta con un libro que se titula *La invención del autor*, donde Juan Zapata compila los nuevos estudios que se han realizado sobre la figura autorial. Zapata, empieza mostrando la conferencia que hace Michel Foucault y que llama “¿Qué es un autor?” y a partir de esta, expone las ideas sobre el tema y los postulados de Dominique Maingueneau, Ruth Amossy, Pascal Durand, Nathalie Heinich, Jérôme Meizoz, entre otros. De Meizoz, Zapata va a traducir y prologar

también el libro *Posturas literarias. Puesta en escena modernas del autor*¹⁵⁷ y ofrece valiosas luces sobre las posturas del autor. Para el caso de la presente tesina, será suficiente tratar resumidamente a por lo menos dos o tres de estos autores, antes de llegar a las ideas expuestas por Pareyson y Borges.¹⁵⁸

Así, por el lado de Foucault (2014), éste toma de Beckett la pregunta ¿Qué importa quién habla? Y escribe sobre la relación que hay entre la escritura y la muerte. Dice que esta correspondencia:

...trastoca un tema milenario, la narración o la epopeya de los griegos estaba destinada a perpetuar la inmortalidad del héroe y si el héroe aceptaba morir joven era para que su vida, de este modo consagrada y magnificada por la muerte, pasara a la inmortalidad; la narración rescataba esta muerte aceptada. (p. 37).

Es decir, con la narración griega se immortaliza al héroe con su muerte; muy distinto a la literatura árabe, en la que se contaba una historia hasta el otro día, para mantenerse vivo lo más posible y alejar la muerte de la existencia. En oposición, en la actualidad de occidente, la escritura está más relacionado con el sacrificio de la vida; la narración mata al autor. Y en este caso, el autor no se immortaliza, por el contrario, pasa a un segundo plano. Consecuentemente, este parentesco entre literatura y muerte, ocasiona la desaparición de la individualidad del sujeto escritor; es decir que, su marca vendría siendo su singular ausencia. Para poder escribir, el sujeto debe despojarse de su personalidad y separarse así mismo de su obra.¹⁵⁹ Para Foucault, ciertas nociones sustituyen y bloquean la muerte del

¹⁵⁷ Su título original: *es Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*.

¹⁵⁸ Para más amplitud, consúltese *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*.

¹⁵⁹ Foucault (2014) lo expone de la siguiente manera: "...esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor, mediante todos los ardiles que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad

autor. Dos de estas son, la noción de obra y la noción de escritura. Con respecto a la primera dice: "...supongamos que tuviéramos que ver con el autor: ¿todo lo que escribió o dijo, todo lo que dejó tras él forma parte de su obra?" (Foucault, 2014, p. 37). Para Foucault, la crítica no debe estudiar la relación entre obra y autor, o reconstruir por medio de un texto, los pensamientos y experiencias del escritor, sino que debe exponer la obra en sí misma, su estructura, su arquitectura y sus relaciones internas, propias en ella misma.

A su vez, una teoría de la obra no existe, y dice: "entre los millones de huellas que alguien deja después de muerto, ¿cómo puede definirse una obra?" (Foucault, 2014, p. 37). Es decir, no podría existir, por ejemplo, los postulados de Pareyson sobre la obra de arte, o las teorías estéticas que hoy en día se conocen, como la de Vico o Croce. En el pensamiento de Foucault, estos que comienzan un estudio de la obra, ven comprometida su labor con el fracaso; es insuficiente prescindir del autor para ir a la obra, ya que, es igualmente problemática a una teoría sobre el escritor. Por otro lado, Foucault (2014) dice que la noción de escritura conserva todavía algo de la existencia del autor, por lo que debe dar el estatuto a esa nueva ausencia. Pues, "en el estatuto que actualmente se le da a la noción de escritura, no se trata, en efecto, ni del gesto de escribir, ni de la marca de lo que alguien hubiese querido decir" (p. 38). Esto significa que, hay un esfuerzo por mirar la condición general del texto. Para Foucault, si este estatuto le es otorgado a la escritura, cabría la duda de si se le estaría afirmando un carácter sagrado, por un lado, y un carácter creador, por otro. Más aún, cabe la pregunta de si esta escritura como ausencia repite el principio religioso de la tradición y el estético que señala que la obra de arte puede conversarse más allá de la muerte del autor.

Ahora, el autor para Foucault es ese nombre que señala que alguien físico es responsable de una obra de arte. De esta manera, cuando se menciona, por ejemplo, Goethe, se piensa automáticamente en el Fausto y vienen a la mente una serie de cosas que se

particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura" (p. 37).

asocian al autor y a la obra. Entonces, hay con ello una predisposición del discurso¹⁶⁰. Es decir que, un verdadero escritor es aquel que tiene un discurso, pues es lo que hace que se relacione solo con él y lo que ha hecho como artista. Entonces, todo lo que sea nombrado autor tiene un discurso.¹⁶¹ Pero, ¿qué característica tiene este discurso dentro de su función autor? Para responder a ello, hay que decir que los discursos portadores de la función autor son objetos de apropiación. Pero que antes de esto, históricamente se dio una apropiación penal; el discurso empezó a tener un autor, cuando eran vistos como transgresores y se buscaba a quién castigar por ello. Pues, los textos, los libros, los discursos, en ese momento, eran considerados un acto; escribir era así un completo riesgo. Para finales del siglo XIX, se da una nueva mirada, con el derecho de autor, transgredir por medio de la escritura se convierte en algo propio de la literatura en sí.¹⁶² Pero, no siempre ha habido este reclamo por darle un autor a todos los textos, no; resulta que, históricamente los textos llamados literarios, tales como la narración, el cuento, las epopeyas, las tragedias y las comedias, se les valorizaba sin pensar en un autor y lo que ello podría significar. Y cuenta Foucault que, el anonimato no era mayor dificultad, su garantía era vista desde los datos que de estos se conocían de su antigüedad. Por otro lado, en la Edad Media, los textos llamados científicos se aceptaban a partir del nombre de un autor. Pero para el siglo XVIII sucede todo lo contrario, estos textos solo eran considerados al pertenecer a un sistema de pensamiento y, no tanto por cuál autor señala como verdad determinada investigación. En cambio, los textos literarios, comienzan a ser tomados desde la función autor y se querrá saber todo sobre ese ser que escribe, por lo que el anonimato solo vendría llenando de enigma al lector. Hoy en día, la función autor se hace fundamental, pero ya desde una serie de variantes que ha impuesto la crítica literaria y la época. El estatuto realista que se le da a este ser de razón, que es el autor; y, la escritura viene siendo como “una instancia ‘profunda’, un poder ‘creador’, un ‘proyecto’” (Foucault, 2014, p. 42). Pero en realidad, un individuo es designado como autor, en su proyección del tratamiento que le da al texto.

¹⁶⁰ Entendiendo el discurso en Foucault, como la escritura. Lo que es expresado de manera gráfica.

¹⁶¹ Si no se tiene un discurso, simplemente se trata de alguien que ha escrito un texto.

¹⁶² Para Foucault, fue como si al existir un sistema de propiedad, el autor compensara el estatuto que se le estaba otorgando, que se atrevía al peligro de escribir y trasgredir, pues ya se le garantiza unos beneficios como dueño de un arte.

Pues, cada época tiene una determinada manera de asumir las cosas, de crearlas y revelarlas y de recibirlas. En esto, Foucault ve una analogía entre crítica moderna y la exégesis cristiana, para hallar el autor de un texto.

Por otra parte, Juan Zapata (2015) interpreta de Foucault que este muestra que, “aquello que llamamos ‘autor’ no es algo que pertenezca al orden de ‘lo dado’, sino que es una construcción colectiva en la que intervienen diferentes instancias tanto jurídicas como literarias y mediáticas” (p. X).¹⁶³ Y a partir de esta afirmación, comienza, entre los autores que ya se han mencionado unos párrafos arriba¹⁶⁴, una discusión en torno a la constitución de la figura autorial. Pero incluso mucho antes de Foucault, se empieza a reflexionar sobre este tema. Al respecto, Jérôme Meizoz señala que, a lo largo del siglo XX, corrientes como el formalismo ruso, el estructuralismo y la nueva crítica ya cuestionaban los usos que se hacían de la noción autor. Y dice Meizoz que, estos argumentos se encuentran resumidos en *La muerte del autor* de Roland Barthes, donde se ve esta noción como una manera de ocultar el verdadero proceso lingüístico; el autor, es nada más quien escribe. De esta manera, el texto excede la intención del autor; pues, la escritura destruye toda figura física de este. Es decir, se pierde la identidad de aquel que relata, y le da paso a que exista en sí, la escritura. Entonces, su obra de arte no debe analizarse desde la persona autor, desde el escritor, desde su biografía. Con respecto a esto, en lo que Barthes y Foucault parecen tener tan claro, Pareyson señala que cabe preguntar si la biografía ayuda a entender específica obra de arte. Y dice que, en esta problemática se pueden encontrar dos actitudes:

Por un lado, hay quien, animado no solo por el interés, tan justificado en el campo histórico, de profundizar en la biografía de una personalidad de la que ya se aprecian y conocen las obras, pero precisamente en el intento de conseguir una mayor comprensión de estas, pretende recorrer la vida del

¹⁶³ Escribe Zapata en el prólogo del libro *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Del libro de Jérôme Meizoz, y del cual Zapata es traductor.

¹⁶⁴ Dominique Maingueneau, Ruth Amossy, Pascal Durand, Nathalie Heinich, Jérôme Meizoz, entre otros.

artista sobre la pista de documentos históricos, autobiografías, confesiones, epistolarios, declaraciones de amigos y contemporáneos, [...]. Por otro lado, hay quien hace una neta distinción entre la personalidad humana y la personalidad artística del autor, afirmando que la segunda coincide netamente con la obra y en esta se resuelve, mientras que la primera es una realidad histórica y biográfica que, conteniendo los sentimientos vividos y las acciones cumplidas, pero no el mundo de los sueños y de las aspiraciones del artista, no sirve en absoluto para iluminar y comprender la obra. (Pareyson, 2014, p. 143)

Es decir, quienes pretenden justificar una obra desde el campo biográfico, lo hacen con el objetivo de reconstruir ese mundo que se obtiene de una figuración en las obras y que de otras maneras no hubiese sido posible conseguir. Por otra parte, para algunos se puede distinguir dos tipos de personalidad, una humana y otra artística, en la que la humana no tiene nada que ofrecer para entender la obra más allá de ella misma. Cosa que se puede comprobar en los artistas que presentan una forma de vivir y de ser en sus obras que realmente no viven, pues, para escribir o pintar, es suficiente con soñarlo y desearlo y no necesariamente padecerlo. Este tipo de pensamiento también dirá que, cuando no se sabe nada de la biografía de la persona autor de una obra, esto no impide que se le llegue a comprender, por el contrario, da la oportunidad de que se adentre mucho más en la obra. Ya que, el lector no mezcla datos que al final no tienen que ver con lo que el escritor ha expuesto en su literatura; el hacer esto solo ha ocasionado que se le otorgue a un artista desconocido, la designación de su obra. A estos argumentos, Pareyson dice que es necesario recordarles que, por un lado, hay una continuidad entre obra y persona, pero no por esto se debe pensar en que la persona artista está en su obra como en su biografía. Pues, en realidad está en ello como energía formante, muy propia de la teoría de la formatividad; está como modo de formar, es decir como estilo. Para Pareyson, resulta más revelador sobre el artista, si se interpreta en una cadencia estilística, que una confesión de parte del autor.

Por otra parte, Pareyson afirma que sí hay una distinción, y más aún, una separación entre persona y obra, pero no es razón para pensar que la obra es la única que verdaderamente existe y la persona del autor, solo es un conjunto de actos. Se puede considerar que, el comprender un estilo se hace más fácil si se aborda en estado germinal, es decir, en ese instante en que, la espiritualidad del autor se hace energía y modo de formar. Así, solo es aceptable intentar comprender la obra a partir de la biografía, si se ilumina esta con la obra. Es decir que, para Pareyson, lo que ha de prevalecer es la obra de arte, pues, se debe contemplar, valorar y entender como obra que es. No obstante, resulta ser un absurdo renunciar del todo a lo que brinda la biografía a la obra.

Pareyson, bajo el subtítulo de “La obra de arte y la persona del autor” es el único espacio en el que trata directamente el tema del autor, a diferencia de Jorge Luis Borges, que toda su obra, directa o indirectamente, está presenta esta problemática. Aunque el primer cuento logrado de Borges es “Hombre de la esquina rosada”, considera que el libro que lo inaugura en su carrera de cuentista, fueron los ejercicios reunidos en *Historia universal de la infamia*. Sin embargo, estos escritos tendían a ser más falsificaciones y pseudoensayos, como Borges mismo los señalaba.¹⁶⁵ Esta idea surge un poco por Marcel Schwob, quien inventa biografías de autores que sí existen en la realidad, pero que, poco se sabía de ellos. Por su lado, Borges toma de personajes conocidos y cambia los datos deliberadamente como le pareciera adecuado hacerlo; escribía de forma diferentes los nombres verdaderos o refería fecha que no existían con obras que sí. Un ejemplo de esto, puede ser el cuento “El acercamiento a Almotásim” (1935), en el que se simula la reseña de un libro publicado unos años anteriores y en el que se le atribuye una segunda edición; para que fuera más creíble, y casi se instaurara como verdad, Borges señala a un editor y una prologuista reales; pero el libro y su autor serían inventados por él. Muchos amigos y lectores de Borges se tomaron en serio lo que encontraron en este cuento y pseudoensayo,

¹⁶⁵ Cfr. Borges, Jorge Luis. 1999. *Autobiografía (1899-1970)*. El Ateneo. Buenos Aires.

que hasta hicieron encargo para comprarlo. Hasta 1942 se conoce como ficción cuando aparece en el primer libro propiamente de cuento *El jardín de los senderos que se bifurcan*.

Algo parecido pasó con “Pierre Menard, autor del Quijote”, que estaba entre el cuento y el ensayo, y se trata como de la reseña de quien quiere reescribir el Quijote. Se han creado muchas hipótesis acerca de quién pudo ser Pierre Menard, de si existió o no, o de qué autor Borges pudo inventar un nombre, una persona autor. Con este texto y el anterior, como también con “La busca de Averroes”, por mencionar algunos, Borges mezcla datos entre la invención y la realidad y casi nunca hace declaraciones claras sobre lo que son en su género y en su validez. Para Ezequiel de Olaso, Borges hace bien porque está teniendo conciencia de sí mismo como un autor superior y que crea una retórica a partir de las obras, sobre todo de las consideradas maestras, y no a la inversa; es decir, la obra habla por el autor y no el escritor de la obra. A su vez, está enseñando que el lector es importante en la interpretación de un texto, los cuales se justifican como motivos para nuevas creaciones. Consecuentemente, Borges pone sobre la mesa, entre broma y verdad, la autenticidad de un autor y lo importante o no que puede ser el saber detalles de este para comprender su obra. Es una mirada a los críticos y estructuritas de las obras. Llegados a este punto, se puede decir que, durante todo este capítulo se fue descubriendo una conexión teórica entre las dudas y perplejidades de Borges, y las meditaciones y razonamientos de Pareyson.

3.9. Conclusiones del tercer capítulo

En suma, ¿Cuál es la congruencia entre Pareyson y Borges? Pareyson se ubica en el centro de la polémica racional/irracional, referida al fundamento de la creación artística. Elena Oliveras no solo vio esto en Pareyson, sino que también lo encuentra en dos obras de

Borges, en *El Informe de Brodie* y *La rosa profunda*¹⁶⁶; pero incluso el mismo escritor argentino lo reconoce así y sale en los comentarios de *Obra Completa* con respecto a estos dos libros¹⁶⁷. Y lo que se señala concretamente es que, en Borges, hay una dualidad racionalista/irracionalista en el prefacio de *El Informe de Brodie*, donde se inclina más por la tesis platónica de la musa y no por la de Poe. Pero en el prefacio de *La rosa profunda* reconoce que, como escritor, puede ver (ser consciente) del principio y del fin de la obra, aunque no lo que se encuentra en el medio¹⁶⁸.

Pareyson, resalta el concepto de indeterminación de la obra. Precisamente, su tesis original se basa en la idea de forma formante y forma formada. Borges, hace hincapié en el concepto de indeterminación de la obra. En Pareyson la formatividad adopta una materia física, así, la obra de arte existe como objeto material. Y el contenido del arte, es en sí, la persona artista. Esto es, la experiencia del artista, su vida interior social. En Borges, las palabras son la materia del arte y no son solo un instrumento de comunicación, es su realidad y su espiritualidad, las emociones del escritor. Forma y contenido son inseparable. Para Borges, es fundamental crear tanteando para lograr un cuento o un poema tolerable. Según la teoría de la formatividad, un hacer en el que se inventa el modo de hacer, compromete al artista a avanzar por tentativas, y, de lo que ello resulte es un logro. Entonces, crear no es representar una imagen interior.

No obstante, en la creación de la obra de arte, hay cierta guía. Es por ello que, para Pareyson, el artista sabe por qué lado, durante su proceso, puede fallar y por cuál no. Razón por la cual, el escritor, según Borges, no debe editar demasiado un escrito. Tanto para el escritor argentino, como para el filósofo italiano, esa guía que está presente en toda composición artística, no lo confiere ni lo muestra todo, a veces, solo el comienzo y el final, o puede que una sola parte, una sugerencia. Guía, que no es más que la ley interna de la

¹⁶⁶ Cfr. Oliveras, Elena. (2005). Capítulo III “Teorías Sobre la Creatividad” Estética La Cuestión Del Arte (p. 52). Buenos Aires: Grupo Editorial planeta S.A.I.C. /Ariel

¹⁶⁷ Cfr. Borges, Jorge Luis. (2010) Jorge Luis Borges Obras completas II (1952 - 1972). Edición crítica. (Nota de edición).

¹⁶⁸ Cfr. Borges, Jorge Luis. (2011) Jorge Luis Borges Obras completas III (1975 - 1985). Edición crítica. (Nota de edición).

misma obra de arte. La obra se va creando y mostrando durante su tantea y ejecuta, descubre e inventa, se crea y logra. Consciente o inconscientemente, todo artista está en constante espera de su obra. Y, lo que llega como arte, en Pareyson; o, eso que sucede, en Borges, el artista debe saber interpretarlo y realizarlo, siempre con el riesgo del fracaso o la felicidad del triunfo.

Eso que guía al artista y que muchas veces hace que éste realice lo que pueda y no exactamente lo que quiere, es lo que hace creer en un ser superior que domina al escritor, o al pintor, o al músico. Así, los dos autores principales de la presente tesina, resuelven, en parte, esta cuestión de la inspiración del artista, que se ha analizado a través de los siglos, por artistas y filósofos. En esa espera, el artista encuentra motivos para crear. En Borges, esos motivos se pueden dar en los sueños, pero la mayor fuente de ello es la imaginación.

Ahora, en el problema de la traducción de la obra de arte, hay siempre dos lados. Están los que señalan que las traducciones les hacen daño a las obras originales, porque pierden las cualidades de las mismas. Por otro lado, se dice que, no es necesario que se haga una traducción literal. Además, entra la cuestión de si, una traducción logra extraer la misma esencia de su original. En respuesta, para ambos autores, cada una de estas ideas en su extremo, se anulan. Pues, algunas artes pierden sentido cuando se les hace una traducción literal, pero otras, naturalmente exigen una traducción que logre transmitir lo que el autor quería decir, aun cuando ello signifique cambiar o crear nuevas palabras o formas de expresar una idea determinada. Son muchos los factores los que se ponen en juego.

Lo que sí es evidente, es no perder el horizonte y pensar que una traducción puede superar o, peor aún, remplazar, a su original. Por un lado, no hay que olvidar que *Las flores del mal* de Stefan George, son la traducción de *Les fleurs du mal* de Baudelaire. Por otro lado, el trabajo de transcribir una obra a otro idioma o a otro modo de expresión, requiere de cierto esfuerzo y realización que hace que se convierta en un arte igualmente independiente y autónomos de su original.

Por último, en Borges y en Pareyson, el arte nace también por la existencia de otras obras. Lo que para Borges es la reescritura de cuentos, poemas y novelas, y los precursores de los autores, para Pareyson se trata de los antecedentes de la obra de arte. Estos antecedentes, son ejemplares para crear nuevas pinturas, esculturas, letras o melodías, y cada una de ellas, igualmente autónomas, singulares y originales a sus modelos. Con referente a esto, Borges pensaba que, a partir de unas cuantas metáforas, se ha fundamentado toda la literatura, para crear grandes obras de arte.

CONCLUSIONES

A lo largo de la presente tesina, no solo se pudo ver una misma vinculación en las reflexiones de Luigi Pareyson y Jorge Luis Borges, con autores antecesores a ellos, como Croce, Flaubert, Goethe, Paul Valéry y Edgar Allan Poe, sino que también se encontraron nexos entre sus teorías. Explícitamente, aquellas ideas que se relacionan con la pregunta formulada en la investigación. Esto es, de cuál es la congruencia entre la teoría de la formatividad de Pareyson y el arte poética¹⁶⁹ de Borges.

Así pues, después de analizar los postulados filosóficos de Pareyson en el primer capítulo, y de estudiar las conjeturas de Borges en el segundo, se pudo sacar las siguientes conclusiones. La principal idea señala que, por su lado, Pareyson está en medio de las teorías racionales e irracionales que hablan del origen de la creación artística. El escritor, por ejemplo, está activo en el proceso de su producción literaria, pero admite un juego de azar y de ventura, así como también una espiritualidad. Borges, por su lado, abarca esta dualidad en su idea de que el escritor solo puede ver el principio y el final de su obra, mas no lo que está en medio de ella. Es decir que, por un lado, se inclina por una tesis platónica y, por otro lado, reconoce que el escritor es consciente de gran parte de su arte. Esta consideración, que se ve en ambos autores, implica una indeterminación de la obra de arte. En el escritor argentino, se refleja en la medida en que el artista algo sabe de lo crea, debido a esa cuota de conciencia. Y en Pareyson, se entiende bajo la idea de forma formante y forma formada.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Hay que recordar que, “arte poética” es mirada aquí, desde su doble acepción, para conformar y confrontar una teoría literaria. Por otro parte, tener la ocasión para hablar sobre el quehacer del artista, en este caso, expuestos por Jorge Luis Borges, a través de sus obras poéticas y producción literaria.

¹⁷⁰ La idea de que, mientras la obra de arte va haciendo, se va creando su forma, hasta su término, guiada por una forma formante. Cuando ya es en sí una obra de arte, se puede hablar de forma formada. Es por eso que la obra de arte ya es, antes de existir como tal.

Para profundizar un poco más el asunto de la indeterminación del arte, cabe decir que, al escritor, según Borges, le llega a su ánimo una revelación para crear; pero que, por lo general, aplaza y realmente nunca completa, porque siempre tendrá algo que editarle. El escritor se siente seducido por su obra, pero carga con la ilusión de haberla terminado. Análogamente, para Pareyson, el artista siente un presagio, que es la forma formante y que orienta el proceso de creación, pero que no llega a mostrar cómo será la obra hasta que esté ya hecha. Ese indicio o presagio, es el modo activo en el que actúa la forma y orienta al artista durante su producción por medio de tentativas, que conllevan finalmente al logro de la obra. Es decir, hacia la forma formante. En cuanto a las tentativas y el logro, Borges alega sobre la importancia de proceder de esta forma, a la hora de escribir, si se quiere lograr un poema digno de ser tolerable. Es así que, para Borges, el método de la tentativa y el error, es lo que hace posible que se logren obras que se tengan en consideración por el lector.

Del lado de Pareyson, y, a partir de la idea de que, el hacer del arte es invención del modo de hacerlo, se comprende la forma como logro¹⁷¹ y se considera el formar como una serie de tentativas. Donde lo fundamental para la creación artística es proceder de esa manera. Lo cual significa que, se ha de descubrir, el cómo realizar un determinado cuento, mediante se va realizando. Es así como se sabe cómo escribir una novela, pintar un lienzo o tallar una escultura. Pues, al aplicarse una técnica, no habría caso hablar de tentativas, como tampoco del logro, ni de las posibilidades¹⁷² que brinda el arte. Ahora, tanto para Pareyson como para Borges, el fracasar, en un propósito de obra, es una constante en la creación. Pues, el artista puede distraerse de su idea inicial, hasta alejarse de lleno del éxito. Además, la naturaleza del logro se llega a valorar desde el momento en que se ha de comprender que

¹⁷¹ Pareyson señala que, lo que dificulta a la hora de comprender la naturaleza del logro, es que esto ha de ser cuando ya es algo tangente. Esto es, cuando la obra de arte ya está hecha muestra lo que es y la regla propia que la hizo posible.

¹⁷² Y las dos maneras de poner a prueba la posibilidad buena de la obra que se crea, es, de un lado, haciéndola. Y de otro lado, es no hacerla. Solamente la posibilidad que es buena para un proceso de creación artística, permite su logro.

se puede fallar en una tarea. Es por ello que, el proceder de prueba en prueba, de tentativa en tentativa y de experimentos en experimentos, se hace primordial para el artista.

Luego, la fundamentación de la creación artística no puede consistir en la producción de una imagen interior. Porque siendo así, se trataría de un actuar arbitrario, en el que se estaría separando la invención de la realización, pero resulta, según Pareyson, que son simultáneos entre ellos. Se inventa, mientras se va creando la obra. Es decir que, no se encuentra una forma y después es que se va a ejecutar. Y la ilación aquí con Borges se halla en la idea de que, el lenguaje no puede ser solo sentimientos, porque, no solo trae en sí el problema del contenido y la forma (del que se hablará con detalle más adelante), sino que también sugiere que la escritura nace de una expresión instantánea. Y se puede llegar a pensar que preciso es así, debido a que, el que se crean obras de arte por medio de tentativas, no significa de carezca de guía. Pues, por alguna razón el artista ha de saber qué le conviene y qué no a su obra y es por esto mismo que se llega a creer que se ejecuta una imagen interior.

En efecto, cuando al artista le surge una seguridad en lo que hace, piensa que ello es porque un ser superior le pudo haber otorgado la inspiración, o esa imagen a desarrollar, o los dones necesarios para crear obras de arte. Como se señaló arriba, se trata de un tantear que, trae consigo una guía, y esta no es otra cosa que la expectativa que se hace el escritor de su literatura. Por ello, el ejecutar una obra significa ir por un incierto camino de una búsqueda que solo es reconocida cuando se ha logrado por fin la obra. De la mención que se hizo, de que, cuando Borges se dedica a escribir un cuento o un poema, visualiza el principio y el final de esta, pero no en su forma ya completa, se relaciona con la idea de Pareyson. Esto se deba a que, lo que guía al artista, tanto en un autor como en el otro, no se le muestra todo, ese camino no es muy claro y se orienta por las tentativas y los errores al ejecutarse.

Para Borges, esa guía es un juego de azar, y es igualmente una búsqueda y una espera. El oído del escritor, siempre ha de esperar, aunque a veces no obtenga lo que quería. Es por eso que el poeta, por ejemplo, hace lo que puede y no exactamente lo que desea. Es decir, cuando se recibe ese algo para crear, este puede terminar satisfactoriamente en obra o puede simplemente ser una decepción, es entonces cuando se hace esencial la manera como el artista desarrolle su arte. Pero al ya lograr ejecutar un poema, Borges sugiere que el escritor en ese momento debe dejar de manosear mucho su obra; ya que, las intenciones del poeta no son tan relevantes, porque esa creación a la que se dedica, se hace grande por sí misma. Así, la obra sobrepasa la voluntad del escritor; por lo que la obra se va más allá, y dice aún más de lo que ha de desear el artista. Igualmente, Pareyson piensa que son muchas las veces en las que el creador de arte no obtiene lo que esperaba y además no se da cuenta que sus intenciones se hacen triviales al no ver que su criterio se valoriza al comprender lo que se le presenta. Por lo tanto, para ambos autores, el arte, en su independencia y en su grandeza, se sostiene a sí misma.

Consecuentemente, el modo como se acoja eso que mueve al artista a crear, ha de depender el éxito o el fracaso de este. ¿Cómo entender esto? La respuesta está en analizar todo, desde la tesis central de la teoría de la formatividad. Para Pareyson, la forma existe antes de la ejecución, pero también está después de ser creada; esto se explica en que, cada obra tiene una forma en sí misma que hace que, al principio se ejecute por un lugar reconocido y luego, se continúe a ciegas hasta el logro; un poco lo que señalaba también Borges. Por su lado, Pareyson habla del “motivo”, y es lo que actúa como guía y como criterio de elección en la forma. Y es una ley de coherencia de la obra misma.¹⁷³ Al respecto, encontramos en Borges que, sus mayores fuentes de motivos para escribir son la imaginación, los sueños y la emoción. Y dice que, por estos tres aspectos es que puede considerarse un escritor propiamente dicho. Evidentemente, es importante tomar de las

¹⁷³ Vale repetir que, se trata de una ley que orienta las correcciones, los rechazos, los impulsos del artista, las estructuras y reestructuras, las preferencias y los arrepentimientos.

circunstancias de la realidad, pero la manera de narrar una historia es lo que hará la diferencia y lo que le da paso al literato de ser un artista.

Para Pareyson, cuando el artista busca y espera, lo hace de forma activa, porque todas sus experiencias y todo su mundo alrededor, es motivo de arte. Como se ha dicho, también juega un papel el azar, pero en sí, toda la vida espiritual del escritor, del músico o del pintor, es ocasión de creación. Todo lo anterior se sintetiza en que, aun cuando la obra se hace por sí misma, la crea el artista. De esta manera, según la teoría de Pareyson, hay dos lados; el lado de la obra de arte y el lado del artista. Del primero se puede decir que, es el germen, el embrión y la maduración. Y el segundo, es el motivo, el proyecto, la tentativa, y el logro. Cuando el creador de arte, realiza el motivo como germen, el esbozo como el desarrollo de un embrión, las tentativas giran alrededor de una ley de organización y la obra lograda y formada es vista como una maduración orgánica. En ese momento, el artista sabe que resultará todo muy bien.

Es decir, si el artista se pone en el lugar de la obra, su arte se logra y se sostiene como una verdad. Es una colaboración mutua, en el que, de la actividad del artista surge el motivo, pero a la vez, el desarrollo de ese motivo depende de lo haya de hacer para formar. Por otra parte, el que Pareyson como Borges consideren que en alguna medida la obra se crea por sí misma, se deba a la idea de que un ser superior posee al escritor para que realice su arte. Con la sagrada escritura se impuso la idea de que todos los libros eran inspirados por un dios; y esta idea Borges la desarrolla en su poema “El ajedrez”. Pareyson opina que, cuando se tiene un comienzo feliz en aquello que se ha empezado a formar, y luego continua con gran facilidad su elaboración, es lo que causa que se piense en una inspiración divina. Pero hay diferencias y una distancia entre el carácter tentativo de la formatividad y el crear de Dios. Hacer esa analogía entre la actividad del artista y la de Dios, es mostrar un ideal del arte, más no, la naturaleza de la producción literaria, musical o pictórica. A saber, lo que sucede realmente es que el artista prepara su ánimo para identificar ese motivo que le

brinda una operación segura. En realidad, se debe a esa espera que le da confianza al escritor, en el momento de ejecutar las palabras. Con lo cual presenta un espacio para el germen, que permita la maduración de la obra de arte.

El siguiente punto a tratar en las ideas congruentes y conclusivas entre Pareyson y Borges, es sobre la traducción de la obra de arte. Borges, por su lado, le recuerda a los demás, que, existe una superstición muy arraigada y es la que señala a la traducción como una traición de sus originales. Este pensamiento dice que, al traducirse un escrito a una lengua diferente de la que pertenece, se le dispersa su sentido y su musicalidad propia. No obstante, para Borges, no se puede hablar de que la traducción sea una actividad inferior, porque muchos trabajos resultan igual de buenos a su original. Aunque sí se llega a percibir una gran diferencia entre uno y el otro. Cosa que, al final se debe dejar en manos del lector. Para Borges, esa diferencia ni siquiera se halla en el texto mismo, sino, el instante en que son juzgados y la manera o intensión con las que son leídos. Borges reconoce que para hacer realmente una lectura indistintamente del original y la traducción, es desconocer por completo el idioma en que haya sido escrito. Al respecto, es conocida la discusión que gira entorno a una traducción literal, y la otra que dice que lo importante es mantener las cualidades e impresiones intactas, así alguna de las palabras tenga que cambiar necesariamente.

Borges juega con estas opiniones desde sus creaciones literarias, en las que, la versión literal de un Quijote, por ejemplo, termina siendo mejor que la original. Por otro lado, un Averroes no logra comprender un texto por la falta de traducción de algunas palabras extranjeras que no existen en su cultura y por mucho que se le quiera dar un sentido parecido, no llegan a tener un mismo significado. En relación con esto, Pareyson presenta esta paradoja argumentando que hay un espíritu y un cuerpo¹⁷⁴ en cada una de las obras de arte; a partir de esto, el valor artístico y la esencia de estas se mantienen en sus

¹⁷⁴ Para Pareyson, el hecho de que una obra de arte sea aprehendida, incluso después de ser mutilada, y a pesar de la pátina del tiempo, quiere decir que cuenta con un espíritu que va más allá de su parte física.

traducciones, reproducciones o resúmenes. De otro lado, Pareyson duda de si es realmente traducible una obra, considerando la imposibilidad de sustituir una materia. Porque también se puede pensar que, la obra que es traducible, no pueda considerarse como verdadera. Pues, se descentraliza su valor artístico al pretender trasferir su esencia de un arte a otro. La validez de una obra como verdadera se hallaría entonces, en que no se podría traducir, como tampoco reproducir o resumir, pero a la vez, se le tiene de importancia por mantener todavía ese espíritu del original. Sin embargo, no debe tratarse como si fuera la obra misma, pues, nunca se sustituirá un original.

Para Pareyson, cuando se quiere traducir una novela, en el caso de la literatura, necesariamente deben cambiar el orden de las palabras y esto la hace susceptible de perder valor, pero si logra contener la experiencia del original, también se puede considerar como verdadero arte. Incluso, cuando lo que se desea es traducir o reproducir un dibujo y una pintura de un trabajo arquitectónico o escultórico, llega a mostrar algo del genuino, sin buscar reemplazarlo. Aun cuando ya no está presente la piedra, el hierro, el mármol o las mismas medidas. Y se revela algo, para quien conozca la escultura de la que se le hace una representación en dibujo, como para quien apenas la está visualizando. Se puede creer que, para juzgar un resumen, una traducción o una representación, se requiere de conocimientos previos sobre éste y de dónde surge, pues, el que conoce evoca lo que ya ha visto antes y se sentirá sorprendido, pero familiarizado. No obstante, el que no conoce también podrá juzgar, aunque no confirme una experiencia, se sorprenderá en la medida en que imagine una presencia con la que pueda interpretar y valor.

Lo que sí es evidente es que, una obra puede inspirar muchas otras; además de hacer que, sean todas ellas originales en sí mismas. Borges analiza este tema en la literatura de Frank Kafka, a quien creía en un principio como un escritor único, pero al conocerlo más a fondo, descubrió las otras voces que forman su escritura. No obstante, su singularidad está precisamente en que deja ver sus antecedentes y las obras que tomó como ejemplo. Pues, a

pesar de ello ha sabido conocerse como un escritor que crea obras verdaderamente originales. El tema de los antecedentes, es un fundamental en la teoría de la formatividad de Luigi Pareyson. Para el filósofo italiano, todo arte contiene un pasado, con el que pueden concluir un proceso de formación. De esta misma manera, genera un futuro, lo que significa que llega a inspirar otras artes. Entonces, la obra es completitud, en la medida en que es un cumplimiento de producción artística, y, como logro es resultado. Al tiempo, es un estímulo para otras creaciones, y es también un modelo hasta convertirse en ejemplaridad para otras obras.¹⁷⁵

Como se puede ver, hablar de los antecedentes de la obra, involucra tratar la ejemplaridad del arte. Por su lado, Borges habla de metáforas modelos o ejemplares; afirmando que, la literatura en general se resume en unas cuantas metáforas y en cuatro historias, que han sido contadas a lo largo del pensamiento. La primera de éstas historias, es la que hace referencia a aquella ciudad que es defendida por héroes y hombres valientes. La segunda, de la mano con la primera, trata sobre el regreso de esos guerreros a su lugar de origen. La tercera dice que, por lo general, el protagonista está siempre en busca de algo. Este punto ha sufrido una variación, pues antes, aquello que se perseguía era encontrado, pero ahora, se suele fallar en esa tarea. Por último, la cuarta narra el sacrificio de un Dios o un ser de santidad. Como es el crucifijo que acometen los romano a Jesús Cristo, según la religión católica cristiana.

¹⁷⁵ Pareyson habla de dos actitudes frente a los antecedentes de las obras de arte. La primera actitud señala que, si la obra es perfecta, independiente y bella en ella misma, no sirve de nada pretender explicarla desde sus antecedentes. En este caso, es relevante a partir de una óptica histórica y, no necesariamente en una perspectiva del arte. Para la segunda actitud, la obra se llega a entender a partir de los antecedentes, con lo cual se puede apreciar mucho más su valor artístico. El que se confíe demasiado en alguna de estas dos actitudes resulta ser un error. Ya que, dedicarse únicamente al estudio de los antecedentes de una obra es someterse a un completo juicio estético. Por otro lado, se miraría una obra fuera de su universo cultural y social, más lo que significa como proceso de formación. Para Pareyson, es más válido pensar que desde una mirada a la obra misma se llega a comprender sus antecedentes. La obra habla por sí misma, y en sí se justifica.

A su vez, estas historias son escritas con un número proporcional de metáforas. Entre ellas, la comparación que se hace de la mujer con las flores o, el relacionar los ojos con dos estrellas. La que proyecta la vida como el desarrollo de un sueño. La del tiempo que como el río fluye interminablemente. No obstante, lo imprescindible resulta en que los escritores han sabido crear y combinar de forma única estas metáforas y hacer obras singulares y universales a la vez. De la misma manera, Pareyson habla de modelos ejemplares, pues, al logro le es característico el convertirse en estímulo y orientación para otras creaciones. La obra de arte, está expuesta a lo que el espectador pueda juzgar e interpretar de ella y esto a razón de que hay un acoplamiento de lo que la obra es, con lo que el lector es culturalmente. Así, la forma lograda, atrae con su éxito, para brindar una dirección, un consejo. Esto llega a ser de tal modo, aun cuando la obra que se hace imitación y ejemplo es autónoma e independiente en sí misma, es decir, digna de admirar. Pero, ¿cómo es posible una obra igualmente independiente de la otra, si le precede una? Eso puede ser, en la medida en que esta nueva creación, siga su propia regla de formación. Como se ha señalado, siendo la obra de arte ejemplar, es también bella, y por ello, perfecta, universal y a la vez, singular.

En cuanto al contenido y la materia del arte, Pareyson ve dos problemas. Uno trata sobre la presencia de la vida espiritual como parte de la operación artística. Y el otro asunto, se refiere a la posibilidad de que una producción sea autónoma, al punto de orientarse por sí misma, sin estar debajo de otras actividades; con esto se explica más detalle lo tratado arriba sobre los antecedentes y ejemplaridades. La materia es la parte física que adopta la forma. Para Pareyson, la obra de arte existe como objeto material, para que sea pura formatividad, debe ser una operación de una genuina y pura materia real. Lo tangible en el arte le es constitutivo, y no es solo un añadido, o el medio por el que se comunica el artista. El creador de obras literarias, o musicales, o pictóricas debe estudiar detalladamente la materia con la que trabaja, pues, de ello también depende que un proceso de formación fracase. Con su análisis, el artista no entrará en tensión con lo que moldeará y su intensión, por el contrario, se acoplan persona y materia para dar otras posibilidades de

crear. Al respecto de esto, Borges considera que todo arte aspira a ser forma. Y desde esta idea, Borges sabe muy bien que la materia de la literatura son las palabras, como los sonidos el de la música y la madera o el mármol para el escultor, para convertirse en las obras tangibles que representan.

Ahora, el contenido del arte es la persona en sí misma, lo que significa que, es la experiencia del artista. Es su espiritualidad, sus costumbres, sus pensamientos, ideales, creencias, entre otras cosas más. Por ello, lo que el artista es como persona se hace de interés para su obra. Esto no significa que en toda formación artística la persona del autor, como lo llama Pareyson, sea su objeto o su sujeto, ya que, no se pinta o no se escribe un retrato de quien las crea. Lo que sí se quiere señalar con ello, es su modo de formar, su manera personal para lograr sus motivos de producción. Y con esto se vuelve a un tema ya tocado antes, pues, en Pareyson se dan estas reminiscencias para explicarlo todo desde lo que es en esencia la formatividad. En todo caso, no vale tanto preguntarse cómo la persona se hace contenido de arte y cómo incluye toda su vida espiritual, antes, se debe cuestionar, cómo esa espiritualidad es ella misma ejercicio y realidad del arte. Para Pareyson, la respuesta está en que, al estar el ser del artista al servicio de la forma y su movimiento de producción, pide ser creado de un modo específico. Justamente ese modo, es el estilo del artista y esto a razón de que, su experiencia es nada más que suya. Tanto para Pareyson como para Borges, son inseparable el estilo del contenido al igual que el de la materia; por lo que, el contenido se halla en la materia del arte y en su modo de crear.

Por último, ¿qué es la obra con respecto a la persona del autor? es conocida esta discusión en torno al problema del autor, en pensadores como Roland Barthes, Michel Foucault, Ruth Amossy, Jérôme Meizoz y más actualmente Juan Zapata, entre otro, como se ha visto en el desarrollo de la investigación. Por el lado de Pareyson, la obra es la persona misma del artista, que, por medio de su obra, se hace objeto físico. No por esto, se compromete la obra en su trascendencia, pues al ser tal, comienza a existir por su cuenta. Y

la trascendencia del autor, que seguirá creando desde su autónoma formatividad de artista. Cabe nuevamente la pregunta de si la biografía del autor, ayuda a comprender la obra. Hay dos actitudes al respecto, como se ve en los antecedentes. Están quienes consideran que, para comprender la obra de un artista, se debe saber todo sobre su vida, su entorno histórico, los otros autores que hicieron parte de su época, y lo que éste mismo y otros declaran de su obra en confesiones y autobiografías. La otra actitud señala que, se debe hacer la distinción entre lo que es la personalidad humana y la personalidad artística del autor. Esta segunda personalidad, es la que va a coincidir con la obra, pues, la otra muy poco ofrecerá para entender en detalles una obra.

Hay artistas que, muestran una personalidad muy diferente en sus obras que lo que ellos son en realidad. Y es que, en el arte no es obligatorio que se cante lo que el autor ha vivido, gozado y sufrido. Cuando una obra carece de explicación histórica o biográfica, no perjudica la comprensión de ella, por el contrario, podría brindar un mejor entendimiento de la misma. No obstante, es cierto el hecho de que existe una continuidad entre obra y persona. Se da entre ambos una autentica identidad. Pero, recalca Pareyson, no por eso se debe creer que la persona del artista está en su obra en el estado de vida, ya que, se hace presente como estilo, como esa energía formante que le es característica y de su modo de formar. Por ello, es más adecuado penetrar en una obra desde lo estilístico y no desde la biografía.

Por lo que se refiere al pensamiento de Jorge Luis Borges, ¿Qué se puede decir? Este escritor va a destacar las ideas de Valéry, sobre todo aquella que señala que lo que se cuenta históricamente de la literatura, no debe ser la historia de los autores. Debe ser, en cambio, la historia del espíritu y este como consumidor de literatura; la cual sería una literatura narrada sin mencionar si quiera una vez al autor. Borges trata este tema en toda su literatura, y va a inventar una y otra vez nombres de autores y biografías con las que había de pretender explicar una obra literaria. Por un lado, se dirá que Borges imaginaba autores



y libros, porque una timidez muy arraigada le impedía escribir en primera persona y de esta forma se ocultaba detrás de estos personajes y sus supuestas obras. Por otro lado, es una forma de jugar con la tesis de que, para comprender un cuento, un poema o una novela se necesita saber de la historia personal del autor y por todo lo que ha pasado la obra misma para llegar a ser.

Aunque se puede hallar una congruencia entre Borges y Pareyson con respecto al tema del autor, Borges, a diferencia de Pareyson trabaja abiertamente esta cuestión en toda su obra literaria y ensayística. Por el lado del filósofo italiano, esto no se hace tan evidente en su teoría de la formatividad, le dedica un solo apartado a la persona del autor. Sin embargo, es posible que en toda la teoría de la formatividad se trabaje explícitamente una teoría del autor. Esto se puede ver en la explicación que hace Pareyson del punto de vista del artista y del punto de vista de la obra. Pareciera siempre estar hablando en abstracto de la obra de arte, pero lo cierto es que en su teoría estética hay transversalmente una metafísica del autor. Y esta idea, abre la puerta a nuevas lecturas a la filosofía de Luigi Pareyson y a las conjeturas de Jorge Luis Borges.

Ahora, en Borges se ha puesto en relación con la filosofía de Spinoza, de Benjamin, Wittgenstein, Nietzsche y Berkeley; se ha analizado en sus cuentos problemas metafísicos, como el tiempo y el infinito. Se ha visto en Borges cuestiones filosóficas como el problema del lenguaje y la lógica. Y en literatura, se ha examinado gran parte de su obra y considerado un filósofo. Pero poco se ha leído desde una teoría estética de la creación literaria, aun cuando toda su puesta gira en rededor de ello, a pesar de ser negado por él mismo. En Pareyson hay indudablemente una teoría que se ha dedicado a analizar los postulados más relevantes para la estética y la Filosofía del arte y, con todo, no se habla en concreto, ni una vez, de un ejemplo. Un ejemplo de poema, de canción, de pintura, de escultura, de danza. De un autor en concreto. En esto se haya unas diferencias entre los postulados de estos dos autores que han sido investigados durante toda la tesina. De

distintas épocas, ciudades y lenguaje. Maneras particulares de comunicar y desarrollar sus ideas y, aun así, se lograron encontrar congruencias en sus pensamientos.

ANEXOS

	<p>Guayasamín, Oswaldo.</p> <p>1995</p> <p>Torso desnudo</p> <p>[óleo sobre lienzo]</p>
	<p>Malévich, Kazimir</p> <p>1932</p> <p>Presentimiento complejo</p> <p>[pintura]</p> <p>Museo Ruso de San Petersburgo</p>



Buonarroti, Miguel Ángel

1501-04

David

Escultura de mármol

Italia

Galería de la Academia Florencia Italia

Francia

REFERENCIAS

- Agustín, San (2012). Confesiones (XI, 14). [Traducido al español de Pedro Rodríguez de Santidrián]. México. 1 ed. Taurus
- Albertelli, Pilo (1976). *Gli Eleati Testimonianze E Frammenti (History of Ideas in Ancient Greece)* Editoril Ayer Co Pub
- Anselmo, San. (1984). *Proslogión; Sobre la verdad*. Barcelona, España. Orbis
- Aristóteles (1991). “Arte poética”. En *Aristóteles Horacio: Artes Poéticas*. Madrid. Taurus
- Aristóteles (2014). *Retórica*. [Traducido al español de Alberto Bernabé Pajares]. Madrid. Alianza Editorial
- Arnold, M. (1950). *Poesía y poetas ingleses*. [Traducción al español de Antonio Dorta]. Buenos Aires. Espasa-Calpe
- Ayax Zombi (7-07-2013). Entrevista a Jorge Luis Borges en 'A Fondo' (1976) [Archivo de video]. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=2gu9l_TqS8I&t=3507s
- Benjamin, W. (1940). *Revolta Global*. Tesis de filosofía de la historia. [Documento PDF].
- Barthes, R. (2009). *La muerte del autor*. [PDF]. Recuperado de: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>

Berkeley, G. (1989). “Teoría del conocimiento”. En *Comentarios filosóficos. Introducción manuscrita a los principios del conocimiento humano. Correspondencia con Johnson*. México, D. F. Universidad Nacional Autónoma

Berklee Collage of Music. (27, Agosto, 2018). Gary Burto – “Sweet Rain” (Solo Performance Live at Berklee). [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/0d-lx0ZBQNo>

Bergson, H. L. (1934). *La pensée et le mouvant: essais et conférences*, (p. 141). Paris. F. Alacn

Blanco, P. (1998). *Hacer arte, interpretar el arte: Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*. Navarra. Ediciones Universidad de Navarra

Bloy, León (1914). *Histoires désobligeantes*. París. Ed. G. Cres

Bonifaz Nuño, R. (1988). *Antología de la lírica griega*. México: Universidad Nacional Autónoma

Arango, S. Arturo, C. (comp). (2011). “Ricardo Jaimes Freyre”. En *Fundamentos estéticos de la crítica en Colombia: finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX*. Medellín, Colombia. Universidad de Antioquia

Borges, J. L. (1999). *Autobiografía 1899–1970*. Buenos Aires. Editorial El Ateneo.

Borges, J. L. (2001). *Arte poética*. Barcelona. Editorial Crítica, S. L. Provença

Borges, J. L. (2009) *Obras completas I 1923 - 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). *Fervor de Buenos Aires* (1923), (p.p. 15 - 113). En *Obras completas I 1923 - 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). “Amanecer” (p. 40). En *Obras completas I 1923 - 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). “Despedida” (p. 52). En *Obras completas I 1923 - 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). *Luna de enfrente* (1925), (p. p. 115 - 166). En *Obras completas I 1923 - 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). “Manuscrito hallado en un libro de Joseh Conrad” (p. 125). En *Obras completas I 1923 - 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). *Cuaderno San Martín* (1929), (p.p. 167 - 205). En *Obras completas I 1923 - 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). “Fundación mítica de Buenos Aires”. En *Obras completas I 1923 - 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). *Ficciones* (p.p. 825 - 986). En *Obras completas I 1923 - 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). “Pierre Menard, autor del Quijote” (p.p. 842 – 847). En *Obras completas I 1923 - 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). “El jardín de los senderos que se bifurcan” (p.p. 867 – 874). En *Obras completas I 1923 - 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). “Las ruinas circulares” (p.p. 848 – 851). En *Obras completas I 1923 - 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). “El milagro secreto” (p.p. 900 – 904). En *Obras completas I 1923 - 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). *El Aleph* (1949) (p.p. 987 – 1108). En *Obras completas I 1923 - 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). “El muerto” (p.p. 999 – 1002). En *Obras completas I 1923 –*

1949: edición crítica Jorge Luis Borges. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). “Emma Zunz” (p.p. 1015 – 1018). En *Obras completas I 1923 – 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). “La busca de Averroes” (p.p. 1031 – 1036). En *Obras completas I 1923 – 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2009). “El Aleph” (p.p. 1061 – 1070). En *Obras completas I 1923 – 1949: edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2010). *Obras completas II 1952 - 1972: Edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2010). *El informe de Brodie* (p.p. 701 – 774). En *Obras completas II 1952 - 1972: Edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2010). “La intrusa” (p.p. 703 – 705). En *Obras completas II 1952 – 1972: Edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2010). *Otras inquisiciones* (1952) (p.p. 12 – 268). En *Obras completas II 1952 – 1972: Edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores

Borges, J. L. (2010). “La muralla y los libros” (p.p. 13 – 14). En *Obras completas II 1952 – 1972: Edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores

Borges, J. L. (2010). “La esfera de Pascal” (p.p. 15 – 17). En *Obras completas II 1952 – 1972: Edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores

Borges, J. L. (2010). “El sueño de Coleridge” (p.p. 21 – 23). En *Obras completas II 1952 – 1972: Edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores

Borges, J. L. (2010). “Kafka y sus precursores” (p.p. 80 – 81). En *Obras completas II 1952 – 1972: Edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores

Borges, J. L. (2010). “El ruiseñor de Keats” (p.86). En *Obras completas II 1952 – 1972: Edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores

Borges, J. L. (2010). *El hacedor* (1960) (p.p. 271 – 406). En *Obras completas II 1952 – 1972: Edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores

Borges, J. L. (2010). “El hacedor” (p.p. 273 – 274). En *Obras completas II 1952 – 1972: Edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores

Borges, J. L. (2010). “Ajedrez” (p.p. 304 – 305). En *Obras completas II 1952 – 1972*:

Edición crítica Jorge Luis Borges. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores

Borges, J. L. (2010). “Arte poética” (p. 335). En *Obras completas II 1952 – 1972*:

Edición crítica Jorge Luis Borges. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores

Borges, J. L. (2010). *El otro, el mismo* (1964) (p.p. 409 – 573). En *Obras completas II 1952 – 1972: Edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores

Borges, J. L. (2010). “El Golem” (p.p. 437 – 439). En *Obras completas II 1952 – 1972: Edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores

Borges, J. L. (2010). “La noche cíclica” (p.p. 415 – 416). En *Obras completas II 1952*

– 1972: *Edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores

Borges, J. L. (2010). *El oro de los tigres* (1972) (p.p. 777 – 871). En *Obras completas*

II 1952 – 1972: Edición crítica Jorge Luis Borges. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores

Borges, J. L. (2010). “Los cuatro ciclos” (p. 824). En *Obras completas II 1952 – 1972*:

Edición crítica Jorge Luis Borges. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores

Borges, Jorge Luis (2011). *Obras completas III 1975 - 1985: Edición crítica Jorge Luis Borges*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (2011). *La moneda de hierro* (1976) (p.p. 201 - 273). En *Obras completas III 1975 – 1985: Edición crítica Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Bravo, Víctor. 2004. *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Rosario, Argentina. Editor Beatriz Viterbo.

Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte Génesis y estructura del campo literaria*. [Traducido al español de Thomas Kauf]. Barcelona. Edición Anagrama, S.A.

Browning, R. (1890). *Poems: first series*. London. Ed. Review of Reviews Office

Browning, R. (?). “Fears and Scruples” Bishop Blougram’ Apology

Buonarroti, Miguel Ángel (1501-04). *David*. [Escultura de mármol]. Italia. Galería de la Academia Florencia Italia Francia

Browne, T. (1986). *Hidriotaphia* (1958). Revista de la Universidad Nacional Bogotá,
2 (10). 4-7

Burton, G. (2008). *Dream so real: music of Carla Bley*. (CD). München. ECM

Calderón la Barca (1961). *La vida es un sueño*. Madrid. Aguilar

Campbell, R. (trad.). (1960). *St. John of the Cross: poems*. [Traducido al inglés de San Juan de la Cruz: Poemas]. Middlesex. Penguin Books.

Camus, A. (1953). “Arte y rebelión”. En *El hombre rebelde*. Buenos Aires. Editorial Losada, S. A.

Carroll, L. (2012). *Alicia en el país de las maravillas*. [Traducido al español de Alice’s adventures in wonderland]. México. Editorial Porrúa

Cicerón. M. T. (1984). *Sobre la naturaleza de los dioses*. [Traducido al español de De natura deorum]. Buenos Aires. Aguilar Argentina.

Cortázar, J. (2006). *Rayuela*. Bogotá, Colombia. Santillana; Prisa

Cortázar, J. (2016). “Continuidad de los parques”. En *cuentos completos*. Bogotá, Colombia. Penguin Random House

Croce, B. (1912). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general: teoría e historia de la estética*. Madrid. Librería de Francisco Beltrán

Croce, B. (1967). *Breviario de estética*. Madrid, España. Espasa-Calpe

Dante, A. (1956). *La divina comedia*. Madrid. Aguilar.

Dante, A. (1956). Paraíso, (XXVI). [Traducido al español de *Paradiso*]. En *La divina comedia*. Madrid. Aguilar.

Dante, A. (1956). *La vida nueva*, (XIX). [Traducido al español de *Vita nova*]. Madrid. Aguilar.

De Onís, F. (1834). “‘Siempre’ Freyre, R. J.”. En *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Madrid. Ed. Filosofía Española

De witt. (1984). *Gravedad cuántica*. Revista Investigación y ciencia (Barcelona), (89) p.p. 58-70.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona. Paidós

Eguillor, G. (1981). *Los libros de Hermes*. 2a. ed. Barcelona. Visión Libros

Eliot, G. (2004). *Middlemarch*. Barcelona. Alba

Escorcía, Gravini G. (2010, enero 18). *La gran miseria humana*. Recuperado de:
https://poesialatinoamericana-wordpress-com.cdn.amroject.org/v/s/poesialatinoamericana.wordpress.com/2010/01/18/la-gran-miseria-humana-gabriel-escorcia-gravini/amp/?amp_js_v=a2&_gsa=1&usqp=mq331AQDoAEB

Ficino, M. (1993). *Sobre el furor divino y otros textos*. [Edición bilingüe español y francés]. Barcelona. Anthropos Editorial del Hombre

Ficino, M. (1994). *Sobre el amor: comentarios al Banquete de Platón*. México. Universidad Nacional Autónoma de México

Ficino, M. (2001). *Platonic theology*. [Texto en inglés y latín]. México. Cambridge; London. Harvard University Press

Flaubert (1900). *Salamambo*. París. Garnier Hermanos

Forman, H. Buxton (Ed.). (1923-4). "Endymion". En *The complete works of John Keats*. Glasgow. Gowans & Gray

Frost, Robert. (2000). "Stopping by woods on a snowy evening, (1:03)". [Grabado por Garrick Hagon]. En *Classic american poetry [registro sonoro]: 65 poems by Longfellow, Poe, Emerson, Whitman, Frost, Cummings and many others*. [Medio de grabación CD]. Alemania. Naxos AudioBooks

Fundación Klemcy Salza. (10. Abril, 2008). Martha Ligia Gómez. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/Z9RGEczL1Tk>

García Márquez, G. (2014, abril 20). "Se necesita un escritor". *El País*. Recuperado de: https://elpais-com.cdn.ampproject.org/v/s/elpais.com/cultura/2014/04/20/actualidad/1398019688_432401.amp.html

García Márquez, G. (2017, marzo 6) Entrevista con Juan Gustavo Cobo Borda. *El Espectador*. Recuperado de: <https://amp-espectador-com.cdn.ampproject.org/v/s/am.espectador.com/cromos/especial-gabriel-garcia-marquez/vida-y-obra/cromosnotaespecial-150059-%c2%Abpiedra-y-cielo-me-hizo-escritor%c2%BB-gabriel-garcia-marquez>

García, Sánchez. M. (2002). Eduga: Revista galega do ensino. “Filosofía básica, de Nigel Warburton”. (35), p.p. 255-258

Gaspar, E. (1887). *El anacronópete*. Barcelona. Biblioteca, arte y letras.

Gibbon, Edward (1984). *Historia de la decadencia y la ruina del imperio romano*. Madrid. Ediciones Turner

Goethe J. W. (1870). “Wilhelm Meisters Lehrjahre”. En *Goethes ausgewählte werke*. Stuttgart. J. G. Gotta'scche Buchanlung

Goethe J. W. (1999). *Poesía y verdad* (Libro XL). [Traducido al español de Dichtung und Wahrheit]. Barcelona. Alba Editorial

Gribbin, J. (1986). En busca del gato Schrodinger. Barcelona. Salvat.

Guayasamin, O. (1995). Torso desnudo [óleo sobre lienzo]. (¿)

Gutiérrez, Edg Guayasamin ardo. 2001. *Borges y los senderos de la filosofía*. Buenos Aires, Argentina. Editor Altamira.

Guzzo, A. (1940). Sic vos non vobis. Nápoli, Lofredo. Vol. II

Guzzo, A. (1942). *La filosofía e l'esperienza*. Roma, Perrella.

Hanslick, E. (1956). *Lo bello en la música*. [Traducido al español de Vom Musikalisch-Schönen]. *Boletín de Programas* (Bogotá), 15 (143) p.p. 49-56

Hanslick, E. (1988). *Hanslick's music criticisms*. New York. Dover Publications

Heidegger, M. (1985). *Unterwegs zur Sprache*. Gesamtausgabe (GA). Band. 12. Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Ed.). Frankfurt am Main: Klostermann. (1987) *De camino al habla*. Yves Zimmermann (trad.). Barcelona: El serbal.

Giles, Herbert Allen. (2006). *The Civilización of China*. Extraído desde el libro electrónico Gutenberg. Recuperado de: <http://www.gutenberg.org/files/2076/2076-h/2076-h.htm>

Homero (2011). *Iliada*. México. Ed. Fondo de Cultura Económica, FCE, Secretaría de Educación Pública, SEP, Universidad Nacional México, UNAM

Homero (2011). *Odisea*. México. Ed. Fondo de Cultura Económica, FCE, Secretaría de Educación Pública, SEP, Universidad Nacional México, UNAM

Horacio. (1991). “Arte poética”. En *Aristóteles Horacio: Artes Poéticas*. Madrid. Taurus

James, H. (1971). *Los papeles de Aspern*. [Traducido al español del The Aspern Papers]. Barcelona. Tusquets

Jenófanes de Colofón. (1964). *Fragmentos y testimonios*. Buenos Aires. Aguilar

Juan de la Cruz, S. (2014). “Noche oscura del alma”. En *Vivo sin vivir en mí*. Bogotá, Colombia. Universidad Externado de Colombia

Kafka, F. (2014). “El castillo”. En *Obras completas*. Barcelona, España. BookTrade

Kaminsky, Gregorio. (comp.) (1994). E. Osswald, C. Bustos y G. Varela: “Borges y Spinoza”. En *Borges y la filosofía*. Argentina. Editor Facultad de Filosofía y Letras UBA.

Kaminsky, Gregorio. (comp.) (1994). Ezequiel de Olaso: “Sobre la obra visible de Pierre Menard”. En *Borges y la filosofía*. Argentina. Editor Facultad de Filosofía y Letras UBA.

Keats, J. (1986). *Oda a un ruiseñor*. En Poesía completa. [Texto bilingüe: inglés-Español]. Barcelona. Ediciones 29

Kierkegaard, S. (1967). *El concepto de la angustia: una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original*. Madrid. Espasa-Calpe

Kipling, Rudyard (1924-30). *From Sea to Sea and other sketches: letters of travel*. London. Macmillan and co., 1924-1930.

Kipling, Rudyard (1994). *El regimiento de los muertos: y otros cuentos de la India*.

2ª. ed. México. Fontamara

Lewis, D. (1968). "Counterpart Theory and Quantified Modal Logic". En *The Journal of Philosophy*, vol. 65

Lorris, G. (1985). *Le roman de la rose*. Barcelona. El Festín de Esopo; Quaderns Crema

Hermes Trismegisto. (1980). *Enseñanzas secretas a Amón y fragmentos*. Barcelona. MRA

Malévich, K. (1932). Presentimiento complejo. [pintura]. Rusia. Museo Ruso de San Petersburgo

Marco Pulgar. (12, mayo, 2013). Cream – Crossroads (2005) Live At Royal Albert Hall. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/pX6J5-13c-0>

Maurras, Ch. (1924). *Anatole France: politique et poete; (a propos d'un jubilé)*. Paris. Librairie Plon

Mardrus J. C. (Tra.). (1942). *El libro de las mil y una noche*. Buenos Aires. Anaconda

Maurras, Ch. (1925). *Barbarie et poésie*. Paris. Nouvelle Libr. Nationale

Meizoz, J. (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. [Traducido al español de *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*]. Bogotá, Colombia. Ediciones Uniandes.

Mejía Rivera, O. (2012). *Cronistas del futuro: ensayos sobre escritores de ciencia ficción*. Medellín, Colombia. Universidad de Antioquia.

Nietzsche (2009). *Ecce Homo: cómo se llega a ser lo que se es* [Traducido al español de *Ecce Homo. We man wird, was man ist*]. Madrid, España. Alianza

Nuño, J. (1986). *La filosofía de Borges*. México. FCE.

Olaso, E. (1987). "Borges. La poesía del pensamiento". En *la Nación*. Buenos Aires, 20-30

Oliveras, Elena. (2005). Capítulo III "Teorías Sobre la Creatividad" *Estética La Cuestión Del Arte* (pp. 131 - 169). Buenos Aires: Grupo Editorial planeta S.A.I.C. /Ariel

Olivio, J. J. (1989). "'Siempre' Freyre, R. J.". En *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid. Hiperión

Palomo, T. E. (2013). *Cita-logía. Citas y frases célebres de personajes ilustres de la historia*. Sevilla, España. Ed. Punto Rojo Libros S. A.

Paramax - Films (18, nov. 2017). *Chucho Valdés - Solar (4K)*. [Archivo vídeo].

Recuperado de: <https://youtu.be/Lc0NbrOD1GA>

Pareyson, Luigi. Estetica. Teoría della formatività (2014) (trad. Marta Auguste),
Bologna, Zanichelli. Ediciones Xorki.

Pater, W. (1873). “The School of Giorgione”. En *Studies in the History of
the Renaissance*.

Platón (2008). “Carta VII”. En *Leyess*. Madrid, España. Alianza

Platón (2013). *La república*. 3ª. Ed. Madrid, España. Alianza Editorial

Platón (2015). “Ion”. En *Diálogos*. Madrid, España. Gredos

Platón (2015). “Banquete”. En *Diálogos*. Madrid, España. Gredos

Platón (1983). “Fedro”. En *Banquete Fedón Fedro*. Barcelona. Editorial Labor S. A.

Poe, E. A. (1971). “El cuervo”. En *Novelas y poesías*. Buenos Aires, Argentina.
Editorial Claridad, S. A.

Poe, Edgar Allan. (2009). “Filosofía de la Composición”, Recuperado de Hogar
electrónico de Luis López Nieves
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/poe01.htm> Consulta: 22 de
abril de 2011

Rescher, N. (1979). *La primacía de la práctica*. Madrid. Tecnos.

Rescher, N. (1975). *A Theory of Possibility. A Constructivistic and Conceptualistic Account of Possible Individuals and Possible Worlds*. Pittsburghh, University of Pittsburh Press.

Schwob, M. (1996). *Vidas imaginarias*. Barcelona. Gedisa (1º Ed. 1896)

Scott, W. (1994). *Ivanhoe*. Barcelona, España. Euroliber

Shakespeare A. (1977). “La tempestad”. En *Colección sepan cuentos*. México. Porrúa

Shakespeare A. (2011). “Sonnet 8”. En *Sonnets*. Manchester. Carcanet Press Ltd.

Shaw, B. (1984). *Pigmalion*. Bogotá. La oveja negra. Seix Barral

Spinoza, B. (1989). *Tratado de la reforma del entendimiento. Principio de filosofía de Descartes. Pensamientos metafísicos*. Madrid. Alianza

Stevenson, R. L. (1923). “On Some Technical Elements of Style in Literatura” (p.p. 253-277, esp. 256 y 259). En *Essays of Travel and in the Art of Writting*. Nueva York. Charles Scribner’s Sons.

Symons, A. (1936). “The Obscure Night of the Soul” (p.p. 77-78). En *The Oxford*

Book of Modern Verse de Yeats. Nueva York. Oxford University Press.

Tennyson (1898). "The Battle of Brunanburh" (p. 485, estrofa 3, verso 6-7). En *The Complete Poetical Works of Tennyson*. Boston. Houghton Mifflin.

Valéry, P. (1987). "Introducción al método de Leonardo da Vinci". En *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Madrid. Visor

Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid. Visor

Vallejo, F. (1942). *El río del tiempo*. Bogotá. Planeta

Vico (2002). *Obras*. Barcelona, España. Anthropos

Von der Vogelweide, W. (1982). *Gedichte: Mettelhocheutscher Text und Ubertragung*. Frankfurt. Ed. Peter Wapnewski, Fischer.

Von der Walde, Giselle M. 2010. "Prefacio". *Poesía y mentira: la crítica de Platón a las poéticas de Homero, Hesíodo y Píndaro*. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura. Bogotá. Ediciones Uniandes.

Weber. J.-P. (1976). *Psicología del arte*. Buenos Aires. Editorial Paidós.

Wells, H. G. (2002). *La máquina del tiempo*. Bogotá, Colombia. Norma

Wittgenstein, L. (1957). *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid. Alianza. (1º Ed. 1921).

Yepes, C. (1998). “Correspondencia”. En *Sobre la creación literaria: extractos de correspondencia de Gustave Flaubert*. Madrid. Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Ramón Cañelles

Zapata, J. (2014). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Colombia. Editorial Universidad de Antioquia.

Zapata, J. (Comp). (2014). “¿Qué es el autor?, Michel Foucault”, (p.p. 33-48). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Colombia. Editorial Universidad de Antioquia

Zapata, J. (Comp). (2014). “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso, Dominique Maingueneau”, (p.p. 49-66). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Colombia. Editorial Universidad de Antioquia.

Zapata, J. (Comp). (2014). “La doble naturaleza de la imagen de autor, Rut Amossy”, (p.p. 67-84). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Colombia. Editorial Universidad de Antioquia.

Zapata, J. (Comp). (2014). “La bohemia en tres dimensiones: artista real, artista imaginario, artista simbólico”, (p.p. 158-174). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Colombia. Editorial Universidad de Antioquia.

Bibliografía complementaria

Adorno, T. W. (1970). Teoría Estética (Asthetische Theorie) [Traducido al español de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann].

Gadamer, H. (1991). “La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico”. En *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. 4ª ed. Salamanca. Ediciones Sígueme S. A.

Deleuze y Guattari (1991). “Percepto, Afecto y Concepto” ¿Qué es la Filosofía? (pp. 164 – 201). Barcelona. Editorial Anagrama, S.A., 1993

Kant, Emmanuel. (1991) Crítica de la facultad de juzgar (Kritik der Urteilskraft,). Caracas: Monte Ávila. Trad. Pablo Oyarzun

Pareyson, L. (1988). *Conversaciones de estética*. [Traducido al español de Conversazioni di Estetica]. Madris, España. Visor

Steiner, George. (2005). *Gramáticas de la creación*. Trad. Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez. Madrid: Ed. Siruela.

Williamson, Edwin (2007). Borges. Una vida. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.

Yepes, C. (1998). *Sobre la creación literaria: extractos de correspondencia de*

Gustave Flaubert. Madrid. Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Ramón Cañelles.